

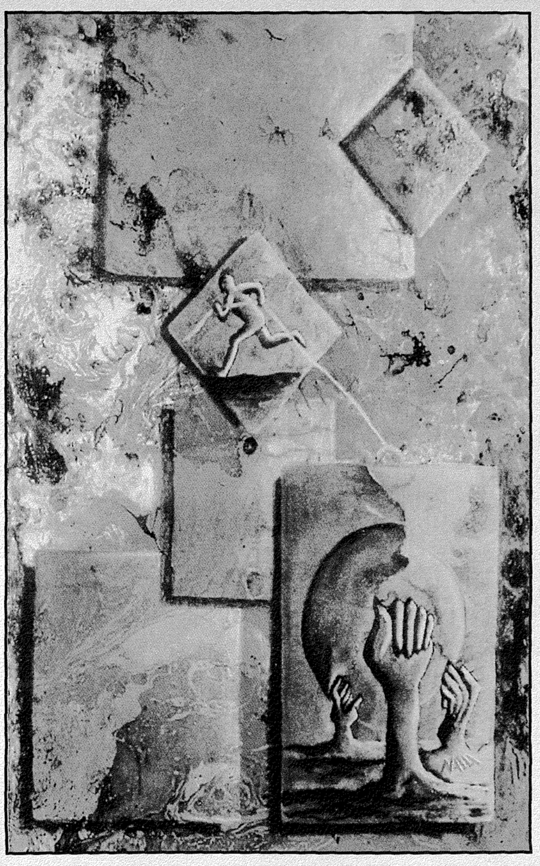
NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

العدد السادس والعشرون / أبريل ٢٠٠١م محرم ١٤٢١هـ

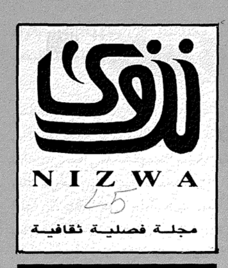
▪ أحياء عمان البحرية ▪ خواء الآمال التنويرية والعدمية تدق الأبواب ▪ الدين بمعزل عن الشعر ▪ مفسدو الديمقراطية ▪ الرحلة العمانية ▪ من الحرف الى العبارة ▪ حول أخلاقيات التفكيك ▪ نصوص عربية من البرازيل ▪ انجمار برجمان: السيناريو الكامل لفيلم وجها لوجه... واقرأ:

جيل دولوز - محمد أركون - هنري ميشو - سعد البازعي - محمد الماغوط - جوزيف كونراد - محمد علي شمس الدين - نزيه أبوعفش - إلياس خوري - أمين صالح - غالية آل سعيد - عبداللطيف اللعبي... وأسماء وموضوعات أخرى.



▲ لوحـــة للفنانة : نائلة بنت حمد المعمـــــري

◀ الغلاف الأول : لوحة للفنان حسن مير ، سلطنة عمان.





رئيس مجلس الإدارة

سـلطان بن حمد بن سعود البوسعيدي

تصــــدر عن :

مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

رئيس التحرير

سـيف الرحـبي

منسق التحرير

طـالب المعمـري

العدد السادس والعشرون

أبريل ٢٠٠١م محرم ١٤٢١هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي:١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : **سلطنة عُمان ريال واحد** - الامارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالا - البحرين ٥ر١ دينار - الكويت ٥ر١دينار - السعودية ١٥ ريالا الأردن ٥ر١ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيها - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ دينارا ليبيا ٥ر١ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان) .

القاهرة .. مطلع السبعينات

حين سرت غيمة باكية من فرط العذوبة

سيف الرحبي

... إني ذكرتكِ بالزهراء مشتاقا

«ابن زيدون»

في الليل اللانهائي بنجومه وهدوئه الصاخب وخيالاته الجامحة، تحدوني رغبة الكلام مع مخلوقات خرافيّة لا أثر لها على الأرض، أثيرية هائمة كما تهيم الأرواح حول بارئها في سدرة المنتهى، والنيازك في ثقوب الفضاء بين أشجار الكواكب العملاقة.

رغبة نزقة مجنونة تقتلع العاصفةَ من أسرّتها النائمة في قاع المحيطات وتقذف بها الى الأرض الملتهبة، لتحل روحي بعد ذلك في حجر بركانيّ تقاذفته العصور بين أحذيتها المعدنية الصدئة؛ ليبقى الشاهد الأخير على هول هذه المهزلة الأرضية التي نعيش.

●○●

هذه الليلة لم أستطع النوم. القلق ينهش رأسي. نأي يطوّح بي، سارحا في ضباب وجوه وأطياف غائمة وبعيدة. هذه الليلة في مواجهة الماضي وأصقاع الذاكرة.

٢٠/١١/٢٠٠٠- بشارع الزهراء، حيث أعيش الآن وحيث قد عشت في مطلع السبعينات حين كان هذا الشارع جميلا مزهوا بأشجاره ومساكنه ذات الخمائل والحدائق المثمرة التي لا تتجاوز الطوابق القليلة إلا نادرا. كانت «المهندسين» برمتها ماتزال خارجة من ريفها على حواف المدينة العملاقة. ذلك الريف الذي أخذ العمران العشوائي يفترسه حتى انقرض الى الأبد كما انقرضت «غوطة» دمشق أو كادت، وحلت محلها هذه الأبراج والمباني الضخمة التي تفتقد الى أبسط حس جمالي وإنساني، شبيهة بأحياء مدن خليجية بُنيت على عَجَل وبنفس دوافع ذلك الهجوم الكاسر للرأسمال المتوحش وقيمه وأنماط سلوكه القسرية.

كانت « المهندسين» و«الدقي» تموج بمختلف الجنسيات من الطلبة العرب خاصة من الجزيرة العربية وفلسطين وغيرها. ففي هذه المناطق كانت أماكن نشاطاتهم الطلابية والسياسية من اتحادات وجمعيات وأندية، فالمرحلة مفعمة بأحلام التحويل والتغيير، مفعمة بالطفولة والمسرات والتجريد. كنا لا نرى الحياة في وقائعها المتعينة طبعا وإنما في إنعكاساتها علي أذهاننا وعواطفنا الطرية التي تُغذيها قراءات أيديولوجية قاطعة. كان اليقين على أشده دورانا «ديالكتيكيّا»، لا تهدأ عجلته في اجتثات الحضيض والتخلف وصولا لبناء الذرى الإشتراكية على أرض الفردوس الموعودة. كل بيان نوّقعه نتصور على الفور اهتزاز الإدارتين الأمريكية والسوفييتية. دعك من الأنظمة العربية. فرغم يساريتنا الزاعقة. كان السوفييت بالنسبة لنا منحرفين عن الخط الصحيح الذي أشرقت أنواره علينا واليمن الجنوبية، متفردين عن معسكرات العالم وأفكاره وقواه.

هذه المنطقة بالذات كانت تعجّ بالطلبة الوافدين والأفكار والمخبرين والمغازلات. كانت دور السكن لا تتجاوز الطوابق القليلة إلا نادرا ومن هذا النادر كانت العمارة التي تقطنها «سوزان» وعائلتها والتي هي ملك لهم وكذلك العمارة الأقل حجما منها مقابلة لها التي كنا نسكنها، ثلاث شقق معظم سكانها من العُمانيين.. مقابلة لها وليست لصيقة لأن عمارة عائلة سوزان تتمتع بحوش واسع مليء بالدجاج والأرانب والديكة الرومية الأكثر صخبا من ضجيج الطلاب ومتقاطعة معه في أوقات كثيرة خاصة ضجة الصباح الباكر حين تشرئب بأعناقها مطلقة أصواتها في فراغ النوم الكبير.

كان بواب العمارة الذي يدعى (قرني) مازال قادما من أعماق الريف لتوه يسكن هو وزوجته الشابة في بدروم العمارة كعادة البوابين. بدأنا بالتعرف على عم قرني، فالبواب دائما أمين أسرار العمارة ومفتاح عوالمها وحكاياتها. ذات مرة سألته عن اسم تلك البنت الشقراء. قال اسمها سوزان.. منذ فترة وأنا أراقب سوزان عبر الشبابيك والبلكونات. سوزان التي تميل من بين أخواتها ذوات الشعر الأسود الى الشقرة، تلك الشقرة التي لا تشبه شقرة الغربيات إلا من بعيد، فالتكوين والقسمات واضحة الفرق والاختلاف. كانت تميل الى الشقرة أو هكذا خُيّل إليّ. وجهها الطافح بأنوثة متفجرة ممتلىء قليلا عبر تناسق جمالي للجسد المفعم بالأنغام والمرح وفتنة الحياة.

بقيتُ هكذا وراءها عبر الإشارات والإيماءات التي نتبادلها. من غير تحديد واضح لشيء. كان ذلك الالتباس والضباب الذي يلف بظلاله المشهد الحلمي أقصى درجات النشوة والجمال. كان الانخطاف في أعلى سطوته لتلك الإشارة السحرية المصحوبة بالغنج ورفع الكتف الى أعلى كأنما ستحلّق بعد قليل الى جزر وبحار بدأت تغزوها أسراب خيالاتنا البيضاء. كانت تلك الإشارة تكفيني في حد ذاتها. وربما لهذا السبب أهملت سؤال قرني عن تليفون بيتها حتى أفاجأ ذات ظهيرة بتليفون قادم من مجهول، كانت هي على الطرف الآخر وربما على كل الأطراف والضفاف فالدهشة أخذتني وأنا أسألها بصوت مرتبك، حتى وصلت الى سؤالها من أين تتحدثين إليّ. قالت من المكان الذي كنت ساهرا فيه ليلة البارحة. ذهبت الى الفندق ووجدتها تنتظر في الكافتيريا المطلة على النيل. كانت تلك اللحظة التي أشرقت في أعماقي كما تشرق موجة جياشة لقادم من صحراء. أحس لأول مرة فيها بمثل هذه العاطفة المتدفقة تجاه امرأة أرخّت لعلاقة ظلت محفورة لا تنمحي على صفحة وجداناتي المتقلبة، فما قبلها إما مغازلات سريعة أو علاقات مع بنات الهوى وهي الأكثر انتشارا في الأوساط الطلابية. رغم أن الأكثر تطرفا في الطهرانية الثورية يحاربونها بضراوة لا تقل عن محاربة الامبريالية.

جلست مع سوزان على الطاولة متلعثما لا أكاد أصحو من حلم إلا وأدخل في آخر على أرض الينابيع المزهرة. سألتها من أين أتيت بنمرة التليفون وكيف عرفت المكان؟ قالت من قرني. وفعلا حين انتهيت من سهرة البارحة التي تتكرر دائما بعد كل خطاب يقلب العالم رأسا على عقب في أحلام يقظتنا وأتيت الى المنزل مترنحا لأجد البواب أمام باب العمارة محلقا هو الآخر من فرط شربه للشيشة والدخان، قال أنه يريدني لمساعدته في حل خلاف مع زوجته. دخلت معه البدروم وكانت سوزان ترقب المشهد الليلي من الشباك الأعلى.

منذ ذلك اللقاء مع سوزان أحسست أنني جزء من نظام الكون والأشياء وأن علاقتي بها هي التطبيق الرائع لما كنا نعرفه في الماركسية حول هذه الأطروحة، وليس الالتحام بجماهير متوهّمة لا نعرف عنها شيئا عدا استيهاماتنا القرائية المبكرة التي كانت تُتداول فيما يشبه حلقات الذكر والتحفيظ التي درجنا عليها في القرى والدساكر.

في اليوم الثاني ذهبنا الى برج القاهرة وبعده الى سينما ميامي حيث همهم رعد في أعضائي وسرت غيمة باكية من فرط العذوبة. وغالبا ما كنا نمر على كلية الآداب بجامعة القاهرة حيث كانت سوزان تدرس في سنتها الأولى، ومن ثم نذهب الى نزهات لانهائية لم تنته الى هذه اللحظة التي أحاول فيها تجميع بعض أجزاء هذا الحطام في الذاكرة. ومن غرائب الصدف، وهنا اقتنعت أكثر أن تاريخ البشر لا تصنعه قوانين موضوعية دقيقة ومنسجمة وإنما من تلك الفوضى الجارفة للصدفة، فحين جئت القاهرة بعد أكثر من ربع قرن، أبحث عن شقة ذهبت مع أصدقاء مصريين الى مدينة نصر والمعادي والهرم ولم أوفق حتى جاءت ضربة القدر السريعة ليأتي بنا سمسار الى شارع الزهراء وبشكل لاواع أمضيت العقد وأخذت شقة في الشارع نفسه من جديد.

هل أمضيت العقد لأن صبري سريع النفاد في مثل هذه الأمور أم لأسباب أكثر خفاء وعمقا؟ ما أحسه الآن أن تلك الذكريات والتفاصيل «الصغيرة» المبكرة تشدني الى قبضتها الصارمة، فنحن كما يقول «فلليني» ملك لذكرياتنا وليست هي ملكنا. ولماذا لا تكون الملكية مشتركة؟ أخمّن أن ما كان يرمي إليه المخرج الكبير هو تلك القوة الكامنة في الذكريات والتي نقف ضعفاء أمامها. ومن حسن الحظ أن هناك من تبقى من أصدقاء يشاركونني هذه الذكريات والوقائع العذبة، فمنهم من قضى ومنهم من حلّت البشاعة في كيانه وروحه.

مشدودا الى وتد الذكريات
كما ينشد الكبش الى خيّته
والحصان الى صهيل أنثاه
أمام المحيط الهادر
لتهدأ روحه من الهياج.
أحدّق في الجنبات الضاجّة بقلبي
فأرى أشباح الغائبين
تسبح في عدمها الخاص.
أفلاك تقود بعضها
كراع يقذف قطيعه نحو الهاوية.

●○●

قبل ثلاثين عاما. هل أنا نفس الشخص الذي كان يسكن هذا الشارع أو امتداد له ...؟ أم هناك كينونة أخرى انبثقت من الفراغ الهائل للزمن بتراكماته وتجاويفه المرعبة. ما هو الزمن وما هي الصيرورة. ما هذه الغيوم التي تعبر أمام ناظري، فيالق مترحلة في المغيب، هل هي نفس الغيوم أو تشبهها. وطاولة الزهر في المقهى، لاعبوها أمازالوا أحياء، والكلاب الضالة في الأزقة، نباحها طوال الليل يأخذنا في سهاد لذيذ؟ هل عشت قبل ثلاثين قبل قرون؟ لا أحد يعرف، لا أحد يهتم بالأمر، للناس مشاغلهم وعاداتهم. إنه هذياني الخاص في هذه الليلة. الحياة في مجراها الطبيعي منذ بدايات الخليقة، فقط هذه الجزر العائمة في مياه الذاكرة.

لكن حين تنمحي المدن وتسحقها النكبات هل يبقى زمن يتجول من غير مخلوقاته وضحاياه؟ ولماذا عليّ أن أفكر على هذا النحو القاسي الذي يحجب عني الحياة التي أحب أن أعيشها حتى آخر قطرة في ظلام الصحراء رغم كل خرابها وحقاراتها وغثيانها؟

أقرأ لبورخيس «قبلي لم يوجد زمان بعدي لن توجد كينونة، هو يولد معي، هي تموت معي أيضا».

بورخيس الذي قلّب صفحات الزمن والنجوم والأطالس والجغرافيات ليتسلى.. يا لها من تسلية عميقة لهذا الشيخ اللاتيني الأعمى:

يمامة من بقايا ريف قديم
تنوح طوال النهار

كأنها علامة الطوفان.
غابة الأسمنت والحديد
تخنق المدينة الخبيئة في الذاكرة.
أصوات الباعة
أناشيدهم الصباحية
التي كانت تملؤنا بالبهجة
أضحت أنين غرقي
تضرّعات شحاذين

●○●

بعد موت والدها بفترة، ذهبتُ مع سوزان الى المقبرة. قالت أن والدها كان يحبها ويرعاها أكثر من بقية أخوتها وأنها المفضلة لديه. أحسّت بحنين مفاجيء إليه ونحن نقطع غمار الزحام في شارع طلعت حرب. اجتاحني فرح غامض لا يمكن وصفه حين عرضت عليّ الذهاب معها، فرح يشبه القبلة الأولى التي اختطفناها وصعقتنا في ظلام سينما ميامي. وحين رأيت الدموع تنسكب على وجهها أمام القبر وهي غارقة في لباسها الأسود الجميل وحضور الفقيد واستعادته المتخيلة؛ رأيتها أجمل من ذي قبل، جميلة أكثر مما أحتمل، أسندت رأسها على كتفي ماسحا دموعها بأصابعي أو بالأحرى لاعقا تلك الدموع الغزيرة بلساني وأصابعي، دموع القمر وهو ينير ليلة شتاء عاصفة.

كان المشهد بكامله محتدما بالرغبة واليتم، ومحتدما بالحنين.

كانت النجوم في علياء سمائها تبكي فرحا لأجلنا.

●○●

اليوم الأخير من رمضان، قررت أن آخذها مشيا الى البلد في وقت الإفطار كما اعتدت كثيرا أن أفعل. فهناك وقتان يمكن المشي فيهما بالقاهرة بهدوء بعيدا عن الضجيج والزحام. الوقت الذي ينشغل فيه الناس بالإفطار ومشاهدة التليفزيون، ووقت الصباح الباكر عبر غلالة الضباب، قبل انفجار الحركة لهذه المدينة التي تشعبت الى عدة مدن وأزمنة ومقابر في أمعائها الضخمة. في مثل هذه الأوقات التي تذكرك بأيام غابرة يمكنك اكتشاف سحر هذه المدينة وجمالها المتواري خلف طبقات سميكة من الصخب والضغط السكاني والغبار. وأنا في طريقي بشارع الزهراء من الأعلى الذي يفضي الى شارع مصّدق ومن ثم الى التحرير والأوبرا التي كانت قبل ثلاثين عاما يقام على أرضها معرض الكتاب وتحول لاحقا الى مدينة نصر - وكازينو النيل، التقيت فجأة (بأم عبير) الست التي تخدمني في المنزل، أمام عمارة سوزان مباشرة قلت لأم عبير أنني كنت مقيما في هذه العمارة أيام زمان. قالت ، أنها خدمت فيها فترة مع الحاجة بعد موت زوجها (أبوسوزان) واستطردت أن أحمد ابن الحاجة مات قبل سنوات قليلة بمرض السرطان. لكن سوزان وأخواتها البنات موجودون وقد تزوجوا جميعا. أم عبير هذه تشكل ذاكرة «المهندسين» بكل تفاصيلها ووقائعها منذ بداية تحولها من الريف والدور الصغيرة الى حي يقطن معظمه أثرياء جدد وسياح خليجيون ومن بلدان أخرى وفنانون و... الخ حي من غير هوية مكانية وعمرانية وجمالية عكس أحياء القاهرة العريقة سواء كانت شعبية أو برجوازية.. قلت ذات مرة لأم عبير مازحا لو تكتبين مذكراتك عن «المهندسين» لربحت الملايين. قالت (يغورو في ستين داهية). وكنت قبل فترة اشتركت مع صديق على نوع من تمثيلية استكشاف لعمارة سوزان حين ذهبنا بغية استئجار شقة، فاستقبلنا شاب هو ابن الحاجة، أعتقد أنه أحمد الذي مات بالسرطان، شاهدنا عدة شقق في العمارة وفي تلك الأثناء حدثنا عن أخلاق القاطنين وبأنهم لا يندرجون ضمن المنطق السياحي للشقق المفروشة، تركناه على أن نعود اليوم الثاني لمقابلة الحاجة، فلم نعد.

تذكرت أنني كثيرا ما أذهب مع سوزان في مثل هذه الأوقات التي تجمُد فيها الحركة واندلاع الصخب في شوارع القاهرة المقفرة!

البشر غالبا ما يكونون جميلين في غيابهم، والعلاقات التي تنحل الى ذهب الغروب لوقائع ممعنة في الغياب.

●○●

قبل سكني في عمارة الزهراء في ذلك الزمن الذي يوغل في النسيان انقطعت المساعدة الدراسية التي كانت لا تتجاوز العشرين جنيها، وحاول طردي من كنت أسكن بمعيته وهو طالب عُماني. بعد يأسي من تقبله وضعي الجديد حتى يفرجها الله، قمت بتحطيم الشقة وصورة أمه المعلقة أعلى سريره. استعان بالشرطة لطردي، أصبحت هائما في أكثر من مكان، حتى جاءتني الفكرة الملهمة ذات ضياع، اقتدت شخصا ضريرا يلبس العمة الى شيخ الأزهر. كان الإمام محمد الفحام آنذاك. قابلنا في اليوم الثاني، بعد أن أوضحنا له أوضاعنا سأل (أين تسكنون؟) وقبل أن يجيبه الأعمى بلغته المتكلفة المنمقة التي يقلّد فيها رجال الدين سارعت بالإجابة:

(في اللامكان يا فضيلة الامام).

منذ تلك الفترة وهذا (اللامكان) يرتسم كعلامة لوعي جيل ممزق على المستوى الرمزي والواقعي، يلاحقني كقدر، سهما يشق طرقا متشعبة في الفضاء اللامتناهي، دائما باتجاه الأعماق المفعمة بمصائر مرتجفة؛ إنه متاهتنا التي بنينا في حدائقها مدننا وأحلامنا التي لا تفتأ تواصل مسيرة انكسارها الخاص.

●○●

اليوم، أستعيد قراءة (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ. هالتني قدرته الفذة على الترميز الذي لا يخسر الواقع والتاريخ والحياة. أي لا يصل الى التجريد المطلق الذي يمحو المدى البشري والمكاني ويسحق ملامحه وسماته، رغم أطروحته الميتافيزيقية الخطرة، كان رغم جسامة الموضوع يشبه لاعب سيرك يمشي برشاقة وحزن بالغين على حبل الوجود السري للكائن. هالني رسمه لمشهد القتل البشري الأول من نوعه بين قابيل وهابيل.. كل ذلك العنف، وذلك الحنان ،الندم والشفافية بتلك البريّة التي ستمتلىء لاحقا بالضحايا والجثث والفرائس.

صوت (الجبلاوي) الذي يشق جبالا من الأزمنة والغيوب مازال مدويا رهيبا يجثم على الأحياء والموتى.

●○●

كنا في الليل
ننفض المدينة كسجادة قذرة
وفي الصباح نقطف زهر الياسمين
هدية لحبيبة محتملة.

●○●

صحا من نومه من غير رغبة في القيام بشيء ظل يتلوى تحت البطانية بخدر مقلدا وضعية الجنين. أدار زر الموسيقى، جاءت زوجته، دخلت معه تحت البطانية. رأته على هيئة الجنين أخذت تداعبه حتى استقام، مارسا الحب بصمت، الى أن أطفأه الضجر وانسلّ من بين فخذيها من غير بلوغ سطح ولا ذروة.

عادت هي تقلد هيئته الجنينية واضعة أصبعه في فمها الناعس.

●○●

كنت أكتب على سرير غرفة النوم القليلة الإضاءة بحيث لا يسعني أن أرى الحروف تبكي على الورقة. علي الفور تذكرت أن الكثير من معارك التاريخ الفاصلة دارت في ظلام دامس وكذلك المؤامرات والمكائد. الكتابة نوع من مكيدة للزمن. وتذكرت أبا العلاء المعري وبشار بن برد وطه حسين وبورخيس.

كان عليّ أن أفتح نور القراءة كي لا أنجرّ الى توسل اسم شهير أو حدث ملحمي كبير.

●○●

في فيلم (ساتيركون) الذي يؤرخ فيه - وهذه الكلمة على سبيل المجاز - المخرج الكبير لروما القرن الأول الميلادي، وقد نخرها الانحطاط والجهل والرذيلة نازلا بها الى أقصى قعر جحيمي تبلغه المجتمعات حين تغادرها القيم الروحية والأخلاقية الحقة، وتشيخ وتتعفن حتى النخاع. مخلوقات غليظة بشعة، تلتهم المال بنهم. وبشراهة أكبر تأكل وتشرب وتتغوط وتعربد. مخلوقات بلغ بها القبح وحطة الغرائز والجبن أقصاه، كأنما ليس ثمة حد للبشاعة والانحلال مثل الجمال

والطهارة في الطرف النقيض.

كان عليها أن تغادر المسرح لتترك الحياة تواصل مسيرتها بشيء من الجمال والذوق والانسانية. لكن ما حصل أن تلك الجيفة المنتنة لما يصل إليه الوضع البشري في حقب من التاريخ، واصلت مسيرتها في أنساب وأماكن مختلفة إن لم يكن نسبها في طريقه الى سدة الغلبة.

في مرآة تلك الحقبة الرومانية الطاعنة في قسوتها وفسوقها كما رسمتها كاميرا المخرج الكبير، وحده الشاعر يبحث عن ملاذ للهرب من هذا الجحيم.

●○●

منذ فترة ليست قصيرة، كفّت الكوابيس التي تؤلف ملاحمها المفزعة في نومي. أو قلت بشكل كبير، صارت متفرقات كوابيس ترفس بعضها في حقول الليالي. وقلّت تلك الملاحقات في الأقبية المدلهمة بباطن الأرض أو على الجبال الجرداء ومنحدراتها المسننة وهاوياتها وأثقالها وفي المدن والأوتوسترادات والمقاهي الرخيصة الباردة وأنفاق المترو في غياب الأوراق الشخصية . كما حصل ذات مرة وكنت بصحبة الجزائرية عفيفة نافع، وكنت للتو قد استخرجت أوراق إقامة مؤقتة بذلك البلد الجميل، بعد طول معاناة. ركزت الأوراق في جيب معطفي الداخلي وذهبنا لنحتفل بهذا الحدث السعيد الذي يتيح لي أن أتحرك بحرية في وضح النهار، من غير قلق السؤال عن (الهوية).

في غمرة احتفالاتنا، غرزت يدي في قعر الجيب لأسعد مرة أخرى بلمس البطاقة، وإذا بهواء ثقيل يصدم يدي ويشل الخوف جسدي بالكامل. لقد اختفت البطاقة وكل الأوراق وتحولت الى ما يشبه هواء الكوابيس في الأقبية الباردة.

هذه لقطة واقعية وأنا أريد أن أشير الى كوابيس الأحلام التي هي أكثر فتكا من الوقائع التي تولدها ويختزنها العقل الباطن ليوزعها لاحقا على هواه، وفق آلية غامضة.. وقصة الكوابيس والأشباح المنفلتة كالجوارح في نومي، يمكن أن أتذكر بداياتها البعيدة حين كنت طفلا في القرية التي ولدت فيها «سرور» يا لمفارقة الأسماء مع الوقائع أحيانا كثيرة.

ذهبت مرة مع بعض عائلتي لنزور صهرا كان واليا في منطقة الشرقية من عُمان. وتحديدا في (جعلان بني بوحسن) تلك المناطق الشاسعة الجميلة بالنسبة لنا نحن المسوّرين بطوق جبال عالية.. ذات ليلة ونحن نائمون في حوش من أحواش القلعة التي عادة يسكنها الولاة وتستخدم لأغراض السلم والحرب التي ما تفتىء رحاها تدور بين القبائل العمانية في ذلك الزمان أو مع أعداء خارجيين. كانوا نائمين بشكل جماعي حين علا في فضاء القلعة صراخ غامض جريح، مرتبك لا يُعرف مصدره، انبرى على دوّيه الحراس المسلحون بالبنادق ظنا منهم أن ثمة غارة على قلعة الوالي . وأطلقت عدة طلقات أحالت القلعة وسكانها الغارقين في سابع نومهم، الى ما يشبه حالة حرب مفاجئة.

لم يكن مصدر ذلك الصراخ الكابوسي الا ذلك الطفل الذي كنته وشب وكبر معي وتناسل في أدغال زمان ومكان مختلفين.

ترى ما هيئة ذلك الكابوس الذي انقضّ عليّ في تلك الليلة المقمرة؟

في الفترة الأخيرة خفّت وتيرة الكوابيس التي لا تكل عن تأليف قصصها المفزعة في نومي، خفت وتراجعت ليس لصالح أحلام وردية كما يقال. ربما هي الأخرى ضجرت من تكرار نفسها. رغم ظني أنها تشبه الموت الى حد ما حتى في وظيفتها التطهرية إن صحت وفي النضارة المتجددة حين تشيخ العناصر الأخرى ويلتهمها البلى والذبول، لكن في هذه الليلة - ٢٠٠٠/١٢/٢٨ بشارع الزهراء أي قبل رأس السنة الميلادية بيوم واحد، انقض عليّ طائر من ثكنة تلك الوحوش الجائعة واقتلع بهدوء عنقاء الحكايات، أحشائي وأسناني وأطراف جسدي، ولعب ألعابا شتى ماكرة وبالغة الفتك والتعذيب، لأستيقظ غارقا في بركة دم باردة.

هـــامـش

منذ أيام وصل ابن أخي الأكبر أحمد الرحبي من موسكو حيث يدرس. وفي جلسة عابرة أخبرني أن والده الذي يقف الآن على عتبة الستين من عمره مازال فريسة لكوابيس ليلية وأنه يضطر حين يصحو على صراخه الى نجدته وايقاظه: قلت يا له من إرث عائلي للبهجة.

●○●

كل هذه الرموز والأساطير والمآسي. هذه الطقوس والصلوات والمُثل، الأنبياء والأديان، البطولات ونقيضها الإبادات والحروب والقوانين والكتب والموسوعات. كلها بمثابة عظة وتعزية وعبرة للانسان أمام واقعة الموت والفناء والزوال وكي يعيش برعب أقل وإنسانية أكثر بضبط لجام غضبه واندفاعاته العدوانية الجائمة.. لكن على ما يبدو أن لا عزاء للمرهفين ولا عظة لملتهمي أحشاء البشر وآكلي لحم أخيهم ميتا. مما يجعل أسباب وجود الكائن على الأرض نهبا لأسئلة لا تنتهي. وربما من هنا يبدأ السؤال الفلسفي العميق الذي لا ينتهي عند قمامة الشارع وانتفاضات العبيد والمقهورين وتوترات الهوامش الانتقامية ضد المتون.

الأب

أتذكر أبي وهو الآن في قبره ينام... في التسعينات من عمره كان يمشي في شارع الكورنيش.. كانت تلك المشية الفصل الأخير من فصول المواجهة الطويلة القاسية لحياته وزمنه. التلويحة الأخيرة لذلك الأفق البحري المتلألىء للسفن والنيازك وحطام الأحلام.

كان يحاول مد رجليه أكثر من طاقته، استنفار جسده الآخذ نحو المغيب، تحت القلعة الحصينة على ذروة الجبال التي زرتها سجينا فيها أواخر الستينات. كان يمضي مستنفرا كل ما تبقى له من خلايا وأعصاب، مستنفرا ماضيه ضد الموت والفناء. ضد الخذلان الذي يستشعره الجسد في نهاية تطوافه.

كان جوعه جوع النمر في البقاء على الأرض التي أحبها ولم يهجرها طوال عمره المديد.. قبل هذه النزهة البحرية الأخيرة أتذكره بجوار أحد أحفاده في أيامه الأخيرة، كان يداعبه .. أتذكر تلك اللمسة الغريبة التي لا أستطيع وصفها بلمسة الملاك أم حنان الذئب نحو صغاره، من فرط سريتها وطقوسيتها فكأنما يد الشيخ أرادت أن تودّع شيئا خفيا وخطيرا، قطرة الحياة الآخيرة، خلاصة المحن التي لا تبرح مخيلة الطفل في سنواته اللاحقة.

الأم

اليوم (الجمعة) ذهبت لزيارة أمي. كانت متعبة وذابلة، تهذي بجمل متقطعة من هنا وهناك، تخلط فيها الأزمنة والأماكن. تسألني عن حياتي وأحوالي وأناس لم ألتقهم منذ أعوام طويلة تتراءى لي دهورا وأحقابا، منذ عهود الطفولة البعيدة، حين كانت تحرث القرية جيئة وذهابا، وعلى مصاطب الجبال الدكناء التي تنحدر على صفحة فجرها الأول طيور القطا والصّبا، ملتقطة بقايا التمور من (المساطيح).

البارحة رأيت طائر صبا في نومي، كنت في قرية تشبه تلك التي عشت فيها طفولتي مستلقيا أحدق في النجوم الساطعة كأرواح نقية تغسل بحليب ضوئها الكون والأشياء فتبدو أكثر نضارة كأنما ولدت من جديد.

كنت مستلقيا هكذا حين مر طائر تبعه آخر، ثم سرب يتقاطر بين الصخور والنباتات. سألت صديقا هو أيضا قادم من تلك العهود البائدة، هل هذا طائر صفرد أم صبا. وقبل أن أسمع الاجابة، احتل المكان رعب مفاجيء لا أتذكر مصدره، فاستيقظت مذعورا لأستأنف حكاية أمي التي أنهكها الزمن والمرض والفراق.

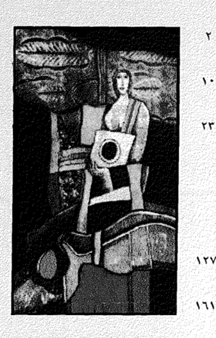
كانت تتحامل على نفسها لتبدو مبتهجة بيننا تسرد أخبارا عن الماضي تبدو كتعويذة سحرية لتوحيد المشاعر المتباينة وبعض الكلام المرح لكسر الصمت الذي كاد يطبق على معظم الجلسات الخاطفة التي تشبه مطاعم الوجبات السريعة.

لقد خسرت مجتمعاتنا إضاءات بنيتها القديمة وتضامن قيمها وبساطتها من غير أن تزيح معطيات حضارة جديدة بالطبع.. كان عليها أن تدفع الضريبة مضاعفة وبمثل هذه القسوة والتدمير الذي تسحق رحى أوهامه الجماعات بأكملها.

لم تكن الوالدة تعي تغير وتائر الاجتماع على هذا النحو، لكنها حدّست بالفاجعة وقررت الانسحاب. لقد ضعفت قدرتها على التحامل فلم يعد في كلامها أي حماس لشيء، أطفأت الأيام حماسها كما أطفأت ضوء عينيها وجسدها.. لا تكاد تلقي بالا لصراخ أحفادها وضجيجهم كما كانت تفعل، وقبلهم معنا بين مقاصير النخل وهدير الأودية والحيوانات الهائجة في زرائبها.

من كتاب جديد نشرت أجزاء منه في أعداد ماضية من نزوى.

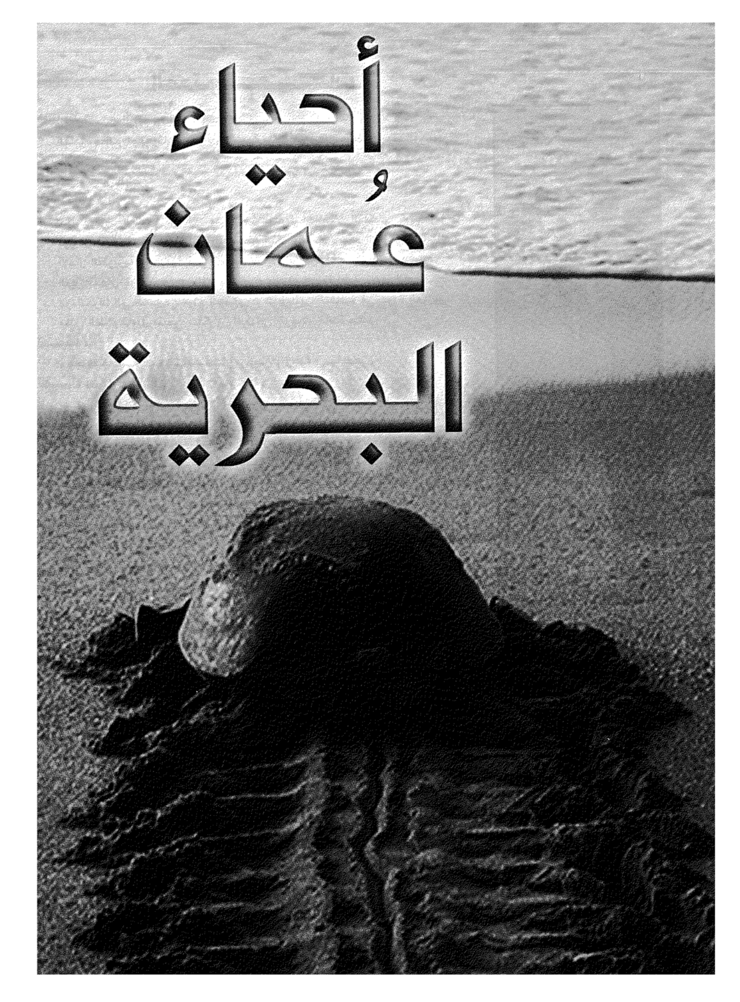
المحتويـــــات







ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.


أحياء
عُمان
البحرية

تزخـــر
سلطنة عمان بتاريخ
قديم له أصول تعود الى
العصور القديمة. ولقد وصل علماء
البحار مؤخرا لمسرح الاحداث..
وكنتيجة حتمية فهنالك الكثير الذي ينتظر
الدراســـة من البحـــار العمانية.
وكما هو الحال في معظم الاحيان نجد ان هناك
فجوة كبيرة بين حقائق البحوث الحديثة
والمعرفة العامة، ولملء هذه الفجوة في المعرفة
عن احياء عمان البحرية، فقد نشرنا مقالات متسلسلة
بعنوان «أحياؤنا البحرية».. وقد قمنا بتجميعها
لاعتبارها الافضل والاكثر افادة من بين الحلقات التي
كتبتهـــا.
ان المقالات التالية تقدم القليل عن الحياة البحرية
العمانية الغنية، واتمنى ان يكون تناولها كمدخل
لمعرفة الحيـــاة
البحـــرية العمانية.
فالبحـــار العمـــانية الغنيـــة بدأت في تقديم
أسرارها ومصـــادرها، وأملي في مساعدة
وتهيئـــة الأجيـــال القادمة الى
التحدي بالحفاظ على البحار
العُمانية الغنيـــة، نظيفة
وصـــحية.



علاقة التكافل

يطلق علماء الاحياء تسمية التكافل (Symbiosis) على تعايش الافراد مع بعضهم البعض، فعندما يتعايش أي نوعين مختلفين من الكائنات الحية في شكل ما من اشكال التوافق والمزاملة فذلك ما يسمى عادة بالتكافل. (Symbiosis) وتحت عنوان التكافل بصورة عامة نجد ان علماء الاحياء يستخدمون عدة أنواع من الكائنات لوصف نوع معين من انواع علاقات التكافل. وهذه الانواع تساعد على تحديد درجة الاستفادة او الضرر الذي يحدث لأي طرف من الطرفين.

واذا امعنا التفكير قليلا فمن الارجح اننا نستطيع تحديد بعض الامثلة لعلاقات التكافل التي تحدث على اليابسة: فعلى سبيل المثال هناك الطيور الافريقية التي تقضي معظم اوقاتها على ظهور حيوانات وحيد القرن وهي تأكل الطفيليات والحشرات. ومثال آخر هو نبات الهدال الطفيلي (Mistletoe) الذي ينمو وسط نبات مضيف آخر.

اذن فالتطفل نوع من أنواع التعايش التكافلي.

ولكن افضل واغرب الامثلة للتعايش التكافلي يحدث داخل أعماق البحر. انه مثال كلاسيكي تقليدي الا انه احد احدث الامثلة التي تثير جدال علماء الاحياء. وهذا المثال يمكن مشاهدته في المناطق المرجانية لبحار سلطنة عمان: انها علاقة التكافل بين شقائق النعمان البحرية (Sea anemones) وبين السمك المهرج. (Clwonfish)

فلو أن أحدا منا كان يسبح أو يغوص في المناطق المرجانية للمياه العمانية، او حتى لو قام بزيارة الى معرض عمان للاحياء البحرية، فبلا شك سيكون قد شاهد ازواجا من السمك المهرج ذوات الالوان البراقة تحتضنها اعشاشها المائية والمكونة من مجسمات شقائق النعمان البحرية.

ان شقائق النعمان البحرية من الكائنات اللافقارية (حيوانات ليس لها عمود فقري). وهي قريبة الصلة باسماك قنديل البحر (Jellyfish) او السمك الهلامي، وهي مرتبطة بالمناطق المرجانية، كما انها لزجة الملمس، ذلك بسبب خلاياها التي تسمى بالـ (Nematocysts) هذه الخلايا لاسعة وتغطي سطح جسمها بالآلاف، لكن لسعتها اقل حدة من تلك التي تحملها اسماك قنديل البحر واسماك «زنبور البحر» ففي حين ان القليل من انواع شقائق النعمان البحرية تسبب لسعات خفيفة كالاحساس بالطفح الجلدي نجد ان معظمها غير مؤذ، خاصة عندما نتذكر ان هذه الحيوانات البدائية لا تستطيع السباحة بكامل حريتها، اذ هي عالقة بالقاع بالماصات القوية الموجودة في ارجلها الاحادية.

اذا ما تعثرت أي سمكة اخرى غير السمكة المهرجة وانزلقت داخل مجسمات شقائق النعمان البحرية، فسوف تلسعها هذه الاخيرة وتأكلها، فكيف لا يتم هذا مع الاسماك المهرجة؟ والجواب هو ان الاسماك المهرجة محصنة ضد هذه اللسعات، وذلك بفضل المادة المخاطية التي تغطي

جسمها والتي تقوم بدورها بامتصاص حدة اللسعات الموجهة نحوها.

وهكذا.. لدينا علاقة تكافل.. السمك المهرج يعشش بسلام في احضان مجسات شقائق النعمان البحرية اللاسعة، ويحتمي بخلاياها اللاسعة ضد الاسماك الاخرى المفترسة. ان هناك العديد من الانواع للسمك المهرج مألوف في المياه بين المحيطين الهندي والهادي، وهناك ثلاثة انواع تم التعرف عليها في المياه العمانية.

اذن فالسمكة المهرجة تجد الحماية ضد المفترسين طالما هي معششة داخل مجسات شقائق النعمان البحرية، ولكن ما الفائدة التي تجنيها شقائق النعمان؟ ذلك هو السؤال الذي يثير الجدل. فالبعض يقول إنها تجد الاكل الذي يجلبه السمك المهرج. وآخرون يفترضون ان السمك المهرج بألوانه البراقة يجذب الاسماك الاخرى لداخل المجسات التي تفترسها بدورها.

الأبوة عند الاسماك

ليس هناك ما يمسنا في الصميم مثلما يمس اطفالنا. وبالمثل يوجد كثير من اعضاء مملكة الحيوان رسمت لها صور مشرقة في الكتب والافلام على انهم آباء ممتازون في رعاية صغارهم، وتضم تلك الحيوانات ذات الصور المشرقة سلسلة تتراوح بين الاسود والتماسيح، ولكن يندر ان تضم ممثلين من الحيوانات المائية في قائمة الحيوانات التي ترعى صغارها.

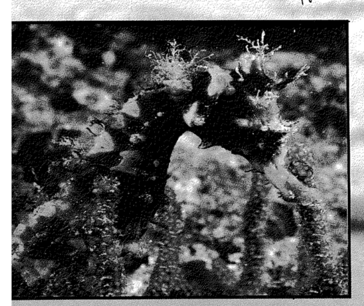
وفي بعض الجوانب يعتبر هذا التحيز ضد الآباء السمكيين له ما يبرره، فكثير من اسماك معرض الاحياء البحرية تأكل صغارها بطريقة مكشوفة ومقززة وكثير من اسماك الصخور المرجانية لا تعير اجيالها القادمة أي اهتمام على الاطلاق بعد ان تضع بيضها. ولكن توجد استثناءات كثيرة لهذه النزعات الافتراسية الوحشية، فهنالك نوع من الاسماك يقوم موسميا بواجبات أبوية مدهشة في المياه الضحلة في منطقة مسقط.

والسمكة المعنية هي سمكة القادوح (الزند) او سمكة دراكيولا والتي تعرف محليا باسم حمارة حمراء السن. وبالرغم من وجود نابين واسمها ومظهرها الوحشيين، فهي في الواقع مسالمة للغاية.. ما لم تكن في موسم وضع البيض.

وسميت اسماك القادوح (الزند) بهذا الاسم لوجود ميكانيكية كالزند غريبة الشكل في زعنفة ظهرها، وفي موسم وضع البيض يحفر الابوان من حمارة العش عن كثب ويطارد الذكر بعنف وقوة جميع آكلي البيض المحتملين بمن في ذلك الغواصون. وفي الفترة الاخيرة رأيت عددا كبيرا من ذكور حمارة حمراء السن ترعى اعشاشها، وبسبب يقظة هذه السمكة لم استطع الاقتراب بقدر كاف لارى البيض فعلا، ولكن سلوكها كان يشهد على وجود عش.

ولا تبالي اسماك حمارة حمراء السن التي تحرس اعشاشها ولا تتردد في مهاجمة غواص اكبر من حجمها عشر مرات. وتتوقف عن مهاجمته عندما تبعد مسافة نصف متر من الغواص. ولكنني على يقين من انها لن تتردد في الاعتداء اذا حاول غواص ان يدنو قريبا من العش. فهنالك نوع من حمارة حمراء السن من جزر المالديف تم تسجيله على انه يهاجم ويعض بعض الغواصين الذين يخاطرون بالاقتراب اثناء محاولتهم التقاط صور لعشها.

ان احتمال الاذى من الاب الحامي من اسماك حمارة حمراء السن موجود بالتأكيد مثل تأكدي من وجوده عند معظمنا نحن الآباء من البشر في الحالات التي تتطلب ذلك. ولحسن الحظ نحن البشر ليس لدينا حشد من المعتدين يترصدون عن قرب لالتهام اطفالنا. والممتع حقا ان هذه العناية الابوية الوقائية تنتهي عندما تتمكن صغار حمارة حمراء السن من السباحة بنفسها، فيعود الاب الى حياته المسالمة ويسبح الصغار بعيدا في مياه البحر ويتمكنون من حماية انفسهم.



حصان البحر

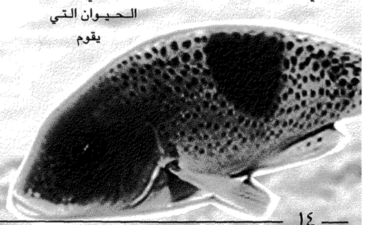
اعتاد معظمنا على رؤية السيارات الفاخرة في سلطنة عُمان. ومعظم هذه السيارات تحمل في مقدمتها شعارا يميزها، فليس غريبا ان نشاهد شعار المرسيدس او تلك الفتاة المجنحة في مقدمة سيارة الرولز رويس، لكن الغريب هو ان نشاهد شعارا مميزا على قارب احد الصيادين العمانيين لقد كان هذا الشعار عبارة عن حصان البحر.

بعد قليل من تبادل الحديث والنقاش وافق الصياد بكل سرور على السماح لنا بالاحتفاظ بهذا الشعار علاوة على اعطائنا بعض المعلومات عن اماكن تواجده في عُمان، فقبل ان تسرع نحو سيارتك مع بقية هذا المقال كخريطة تدل على مكان تواجد حصان البحر تأكد بانني لن افشي هذا السر خاصة وانني لم أعثر حتى الآن على هذه المخلوقات المراوغة.

وعندما اقول مخلوقات مراوغة فلا اعني ان اسماك حصان البحر من الكائنات البحرية التي تستطيع وبسرعة السباحة والابتعاد عنك انما اقصد انه في الواقع لا نجد حصان البحر بصورة مألوفة في مياه عمان (حسبما لاحظت) وفي الحقيقة انني قد سمعت فقط عن عدد قليل من الناس الذين شاهدوها حية في مياه عُمان. ذلك باستثناء العدد القليل الذي تستورده محلات بيع اسماك الزينة.

ويتوافر عدد قليل من هذه الاسماك كعينات، فمتحف التاريخ الطبيعي يحتفظ بعدد قليل مجفف منها للاسف. ومن المعروف ان هذه الاسماك الجميلة تتمتع باقبالية عالية، فبجانب اسماك القرش والسلاحف البحرية واحيانا الاخطبوط تصنف اسماك حصان البحر عالميا كاحدى الاسماك المفضلة في معارض الاحياء البحرية.

ولا تتمتع سمكة حصان البحر بشكل الفرس الجميل فقط، بل هي سمكة غير عادية وواحدة من القلائل في مملكة الحيوان التي يقوم



الذكر فيها بعملية الولادة، اما صغارها المكتملة الشكل فتبلغ في حجمها تقريبا نصف قطعة النقد من فئة ١٠ بيسات. ولن ادخل في تفاصيل وتعقيدات عملية ولادة الذكور سابقة الذكر، بل اكتفي بالقول بانها حقا اسماك استثنائية.

واسماك حصان البحر قريبة الصلة باسماك ابوخرطوم والتي يكثر تواجدها في المياه العمانية. فاذا قام أي شخص بوضع حصان البحر في شكل مستقيم، او بالمقابل اذا قام بطي سمكة ابوخرطوم فانه سيلاحظ مدى التشابه بينهما بعد اجراء هذا التحويل. وكلتا السمكتين (ابوخرطوم وحصان البحر) لديها فم انبوبي تستعمله في امتصاص اللافقاريات الصغيرة. والروبيان الصغير هو طعامها المفضل، ولهذا السبب نلاحظ كثافة وجود حصان البحر وابوخرطوم بالقرب من اوراق النباتات البحرية حيث يكثر بالمقابل الروبيان واللافقاريات الصغيرة، وقد يكون هذا سببا آخر لعدم توفر اسماك حصان البحر في المياه العمانية حيث لا تكثر النباتات البحرية هنا.

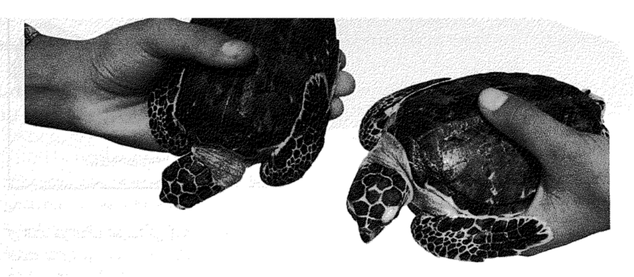
ويوجد حوالي ٣٠٠٠٠ نوع مختلف من الاسماك في العالم وهناك الكثير من التنوع والتباين في الاشكال على نحو اوضح، الا ان حصان البحر قد حباه الله بخصائص غير عادية جعلت الكثيرين يفتنون به بمن فيهم خبراء الاحياء البحرية وصيادو السمك العمانيون الذين يجوبون المياه العمانية.

السلاحف: ذكر.. أم أنثى؟

في أزمان مختلفة وثقافات متباينة، ظل الانسان تواقا لامكانية اختيار نوع المولود من ذريته.. ولحسن الحظ فان القدرة الالهية قد وهبت الطبيعة نظاما يتم فيه توزيع نسب متعادلة للذكور والاناث لمختلف انواع المخلوقات بما في ذلك الانسان.

وقد اظهرت دراسة حديثة اجريت على السلاحف انه من الممكن معرفة نوع الجنين بعد وضع البيض. ويعتمد ذلك كليا على درجة حرارة الرمال التي وضع فيها البيض ثم دفن.

انه من المدهش حقا اتيان السلاحف البحرية الكثيرة المشاهدة والمألوفة للعلماء بمفاجآت بيانية مثل هذه. احد الاسباب لذلك هو صعوبة دراسة السلاحف البحرية عموما، فباستثناء تلك الفترة الوجيزة التي تقضيها السلاحف على



طفل وطفلة عمانيان يحملان سلحفتين صغيرتين من نوع ردلي الزيتونية

اليابسة وهي المدة ما بين لحظة تفريخها الى زحفها لمسافة قصيرة في اتجاه البحر فانها تقضي بقية عمرها داخل الماء. ولا تخرج الا الاناث مرة واحدة في السنة ولساعات قليلة لتضع بيضها ثم تعود مرة أخرى للبحر. والسبب الآخر هو نموها الطبيعي البطيء جدا اضافة لطول عمرها. والتقديرات الاخيرة تفيد بان معدل عمر السلحفاة البحرية يتراوح ما بين ١٠٠ الى ١٥٠ سنة.

وهكذا نجد ان لدينا حيوانا يعيش مرتين اطول من عمر معظم الباحثين، وبغض النظر عن هذه المسألة، فان علماء الأحياء المتخصصين في السلاحف البحرية حول العالم، بما في ذلك عُمان، يحاولون توفير الفرص لاحفاد السلاحف البحرية ان تقابل احفاد احفاد احفادنا. ولان عمان احدى المناطق الهامة لتكاثر السلاحف البحرية، الا انه لا يجب ان ننسى حقيقة ان السلاحف البحرية من الحيوانات المهددة بالانقراض.

وفي احد أنواع السلاحف البحرية، تم اكتشاف ان البيض يتطور الى اجنة مذكرة حينما تكون درجة حرارة الرمال اقل من ٣٠ درجة مئوية، وتكون الاجنة مؤنثة اذا ارتفعت درجة الحرارة لاكثر من ٣٠ درجة مئوية، واحيانا يكون هناك تقسيم نسبي متعادل بين الاناث والذكور حتى اذا كانت درجة الحرارة ٣٠ درجة مئوية، فماذا يعني ذلك بالنسبة لنا؟

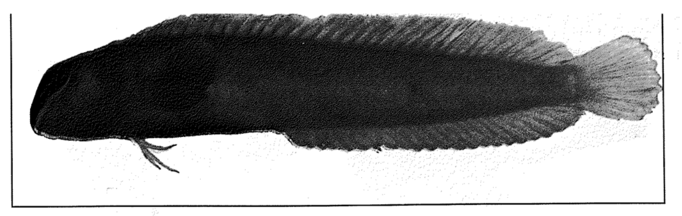
قبل تدخل الانسان، كان التعادل الكلي للاجناس متوازنا بين الذكور والاناث، ومع مرور الزمن ظل الانسان يحطم الشواطئ باهمال شديد والتي ربما تصادف وقتها ان تفقس صغار السلاحف من البيض دون الا تجد شريكتها بعد مرور ٣٠ او ٤٠ عاما. ولا نعرف المدى الحقيقي لهذا الاحتمال.

إن العاملين في العلوم البحرية في عمان والذين يهتمون بادارة المناطق الساحلية يقومون بقياس درجات حرارة الرمال في مختلف الشواطئ العمانية وذلك في محاولة لتحديد معدلات درجات الحرارة فيها. وهذه هي البداية فقط، فهناك الكثير من العلم الذي لابد من انجازه، وفي اوقات كثيرة نكون مذنبين في طلب المعلومات في لحظتها! فليس فقط اننا نضحي بالدقة، ولكن ايضا نقوم بتقديم افتراضات غير صحيحة عندما نستعجل الاجراءات، ففي مثل هذا النوع من الدراسات، توجد لدى الطبيعة طريقة ما لابطاء سرعتنا، ويجب على العلماء قليلي الصبر ان يعملوا في مجال البكتيريا وليس في مجال السلاحف البحرية، حيث تنقضي دورة حياة البكتيريا في دقائق وليس في قرون كما لدى السلاحف.

لقد بدأ العالم لتوه في تقديم بعض من الاستفسارات المبهمة في عالم البحار، ونأمل في ان يتمكن احفادنا واحفاد احفادنا من دراسة احدى السلاحف البحرية التي فقست لتوها وزحفت نحو البحر في رأس الحد (وسط عُمان تقريبا) بعد العديد من السنوات من الآن.

دموع السلاحف

قبل ان ترفض قراءة هذا المقال ظنا من عنوانه بانه حديث قلب دام يفيض عطفا، ارجو ان تواصل القراءة، فانني اتحدث بموضوعية وبساطة، فالسلاحف البحرية تبكي ولكن ليس لاسباب عاطفية كما نفعل نحن البشر.



سمكة عمان يبسيلون

ان الماء هو المادة الفريدة في كوكب الارض التي تجعل الحياة ممكنة فيه، وجميع المخلوقات الحية تحتاج الى الماء بشكل او بآخر. وبعض الحيوانات لا تشرب ماء، ولكنها تستخلصه من الاغذية التي تتناولها، وينطبق هذا على كثير من الحيوانات الصحراوية، اما كثير من الحيوانات التي تعيش في البحر فلديها مشكلة عكسية فهي تعيش في وفرة من المياه تحيط بها من كل جانب ولكنها مشبعة بالملح، فكيف تتخلص من هذه المشكلة؟ وتكمن الاجابة في عدة طرق، ولكن في هذا المقال سوف نتناول طريقة السلاحف البحرية.

السلحفاة البحرية سواء كانت نوعا يفضل الغذاء النباتي او الحيواني لديها غدة كبيرة لافراز الملح في ركن كل عين. وتمتد قناة من الغدة لتفتح في الركن الخلفي للعين، وتبكي السلحفاة بدموع من الملح، ويشير التساوي في درجة تركيز الملح بين البلازما في الدم والدموع عند البشر الى عدم مقدرة الغدد الدمعية على ازالة أي زيادة في الملح من اجسامنا.

اما دموع السلحفاة البحرية فهي الناتج النهائي لنظام فيسيولوجي متخصص يزيل الملح من جسم السلحفاة كسائل شديد التركيز، ومعظم الزواحف المائية ومن بينها السلاحف البحرية تستطيع ان تأكل وتبتلع اثناء وجودها تحت الماء. وفي اثناء هذه العملية لا شك انها تبتلع كميات متفاوتة من الماء. والتساؤل الذي يتبادر هو ما اذا كانت السلاحف البحرية تشرب عادة مياه البحر بكميات معلومة في الاوقات الاخرى أم لا، يظل قائما بدون اجابة.

والذين وجدوا منا الفرصة لمشاهدة اناث السلاحف البحرية تضع بيضها على الشواطئ العمانية ربما لاحظوا في بعض الأحيان ان عيونها مدمعة، وانا متأكد ان كثيرا من الناس يعزو ذلك الى المجهود والألم والحزن الذي يفترض ان تعانيه السلحفاة اثناء عملية وضع البيض. والواقع هو ان الغدد الملحية تعمل كالمعتاد لتصريف الملح الزائد من الجسم، والفرق الوحيد هنا هو عدم وجود امواج تغسل الدموع اثناء هذه الزيارة القصيرة للبر.

هل تنام الاسماك؟

نادتني زوجتي ذات مساء لكي ارد على التليفون، فطرح علي الشخص المتحدث في الطرف الآخر سؤالا فضوليا: هل تنام الاسماك؟ وكانت اجابتي الاساسية هي نعم، تنام الاسماك.؟

لكن النوم ليس من السهل تعريفه عند الاسماك كما هو عند الحيوانات الاخرى، والسبب الرئيسي في ذلك والذي لم يفكر فيه معظمنا ابدا هو ان ٩٩٪ من جميع الاسماك ليست لها جفون. والاسماك التي لها جفن (مثل العديد من اسماك القرش) يسمى ذلك الجفن الغشاء الغامز او الرامش ولا يستخدم في النوم. ولدينا أساسا ٢٥٠٠٠ نوع مختلف من الاسماك كلها لها عينان لا تطرفان أبدا. وتلك العيون التي لا تطرف تزودنا بمعلومات ضئيلة.

ورجعت الى قاموس فوجدته يعرف النوم بأنه: حالة راحة طبيعية فيسيولوجية تتكرر بشكل منتظم وتتميز بسكون ولا وعي جسدي وعصبي نسبي واستجابة مخفضة للمؤثرات الخارجية، هذا فعلا تعريف لظاهرة اساسية في حياتنا جميعا، ولكن اذا تأملنا في الجوانب الرئيسية للتعريف المذكور لخرجنا ببعض الاستنتاجات بالنسبة للاسماك.

إن الحالة الفيسيولوجية المتكررة يسببها تعاقب الضوء والظلام كل ٢٤ ساعة يوميا. فاذا قمت بزيارة لمنطقة صخور مرجانية في المياه العمانية خلال ساعات النهار، فهنالك اسماك عديدة لن تراها، ويحدث نفس الشيء اذا قمت بالزيارة خلال ساعات الليل. فالانواع الليلية (الناشطة في الليل) والانواع النهارية (الناشطة في النهار) من الاسماك مثلها كمثل طاقمين مختلفين يعملان في مصنع وينام كل طاقم خلال الفترة التي لا يعمل فيها.

والكلمة الرئيسية في تعريف النوم الذي سبق ذكره هي كلمة «الراحة» وانواع كثيرة من الاسماك لها نظام نوم او فترة راحة بصورة تقليدية في الغالب، وبعض الانواع من الاسماك التي تكثر في المياه العمانية لها طريقة نوم غريبة. فهي تحشر نفسها بين الصخور وتفرز غطاء مخاطيا حول جسمها، ويقوم هذا الغطاء فعلا بصد المعتدين الليليين المحتملين ويجعل السمكة ترتاح دون ازعاج، والانواع الاخرى من الاسماك ترقد على القاع او تطفو على السطح والانواع الليلية تنام عادة خلال ساعات النهار مختبئة في كهف او جحر مظلم. ولكي اكون أمينا بحق لابد ان اذكر ان علماء الاحياء البحرية لا يعرفون اطلاقا كم عدد الاسماك التي تنام، هذا علاوة على حقيقة ان كل الدلائل تشير الى مفهوم ان جميع الاسماك تنام او ترتاح بطريقة او بأخرى. والمتحدث الذي طرح على ذلك السؤال الفضولي كان في الحقيقة يتكلم نيابة عن طفله، والشيء المثير هو ان الاسئلة التي يمكن ان يسألها طفل عن الطبيعة تكون هي نفس الاسئلة التي يحاول العلماء حلها وكشف خباياها. فبينما يمكن ان يكون السؤال عن النوم عند الاسماك مقصورا على فئة قليلة من الناس ثق انه في مكان ما من العالم يوجد عالم سلوكيات يدرس نفس السؤال.

ان ذلك الطفل الذي طرح السؤال الاصلي لابد انه كان ينظر لوالده بعينين لا تطرفان منتظرا منه الاجابة التي قادتنا الى الحديث عن عيون ملايين الاسماك في البحر وكان واضحا في هذه الحالة ان عيني ذلك الطفل لا تطرفان لانهما تفيضان بالبراءة الصادقة بينما عيون الاسماك ليست في حاجة لان تطرف لان مياه البحر لا تترك لها مجالا لتجف.

سمكة (عمان يبسيلون)

وانا اسطر هذا المقال اعرف انه قد مضت سنتان منذ ان بدأت حلقات مقالات «احياؤنا البحرية». ففي خلال هاتين السنتين حاولت ان اشمل العديد من الاحياء البحرية العمانية في مقالاتي التي (آمل) ان تكون قد اتت بصورة شيقة وممتعة. وأحد الأشياء التي يفترض ان تكون واضحة، او على الاقل فهمت ضمنيا، في معظم هذه المقالات هو ان معظم الاحياء البحرية العمانية الغنية متواجدة بكثرة في مياه المحيط الهندي والمحيط الهادي.

ورأيت انه من المناسب ان اتحدث عن مخلوق بحري عرف في المياه العمانية فقط. ولا اظن انه يوجد في منطقة اخرى!

وأول مرة اتعرف على هذه السمكة كان من خلال بحث اجريته بواسطة الحاسب الآلي بمركز العلوم البحرية والسمكية، ففي اثناء اعداد البحث عرفت انه في عام ١٩٨٥م تم تصنيف نوع جديد من الاسماك علميا. وكانت العينة واحدة فقط، ان اسماك البليني هي اعضاء عائلة كبيرة تسمى بالبلينيداي ومعظمها ينمو بطول يقل عن ١٠ سنتيمترات. والمرجع القصير عن هذه السمكة لم يوضح شيئا اضافيا عنها عدا ان منطقة العثور عليها كانت قرب مدينة صور.



سمكة مسقط

وخلال رحلة تجميع الى ساحل عُمان الاوسط، تمكن اعضاء المعرض من امساك سمكتين جميلتين لونهما اصفر فاقع وقد افترضت انهما جديدتان في عالم البحار.. ولكن لسوء الحظ بعد اجراء ابحاث اضافية، علمت ان هاتين السمكتين هما سمكة البليني التي ذكرتها قبلا.

وقراء هذه المقالات خلال السنتين الماضيتين قد تشبعوا بقراءة الاسماء العلمية المختلفة للاحياء البحرية العمانية. بالرغم من انه يشار اليها احيانا على انها أسماء لاتينية، الا ان هذا غير صحيح، لان الاسماء العلمية تأتي من العديد من المصادر بما في ذلك الاغريقية والانجليزية وايضا العربية علاوة على اللاتينية. والاسم العلمي عادة يتكون من جزءين، الاول يطلق على الجنس ودائما يكون بادئا بحرف كبير، والثاني يطلق على النوع ودائما يكتب بحروف صغيرة، ويمكن للاسم العلمي ان يكتب بحروف مائلة او تحتها خط، ولتحري الدقة عادة ما يكون الاسم العلمي واحدا في كل اللغات سواء كانت صينية او روسية او انجليزية او حتى عربية فالاسماء العلمية تكتب بالحروف اللاتينية.

وكل هذا يقودنا الى اسم علمي غير عادي رغم دقته يطلق على اسماك البليني: وهو اسم (Oman ypsilon)فالآن معظم الحيوانات والنباتات على الكرة الارضية قد اصبحت معروفة للعلم منذ زمن بعيد، فبمجرد ان يكتشف نوع جديد لابد وان يقع تحت جنس معروف. اما في حالة سمكة البليني الصفراء فإنها مختلفة تماما عن كل الاجناس المعروفة الامر الذي جعل العالم الذي اكتشفها يطلق عليها اسما جديدا تماما. وبما ان العينة الوحيدة التي اكتشفها وقام ببحثها كانت من عمان، فقد اختار ان يكون اسم الجنس (عمان) أما اسم النوع فهو (يبسيلون) وهو الاسم الاغريقي للحرف «يو» وذلك اشارة لحرف الـ«يو» الاسود الموجود على رأس هذه السمكة.

وللدهشة، فقد خصصت حوالي ثماني صفحات لوصف سمكة (يبسيلون عمان) علميا، بالرغم من ان هذه السمكة التي اخذت كل ذلك الكم يبلغ طولها ٣٩ مليمترا فقط، كما هو معروف فان هناك ثلاث عينات فقط في كل العالم لهذه السمكة. والعينة الاصلية هي التي ذكرت في السطرين السابقين أما العينتان الأخريان فهما قد تم جمعهما بواسطة اعضاء معرض عمان للأحياء البحرية وحفظهما، وللاسف فإن هذه السمكة رغم جمال ألوانها إلا انها انطوائية. فعندما يضعها أعضاء المعرض للجمهور فإنها لا تظهر إلا لزوار مخصوصين. ولكن من يدري فقد تجد سمكة بليني العمانية صاحبة الاسم المتفرد فرصة لان تطبع على طوابع البريد.

سمكة المشط العمانية

سمكة مسقط

هناك نكتة مشهورة يحكيها الاطباء منذ القدم عن محاصرتهم في المآدب والحفلات واللقاءات الاجتماعية بواسطة الناس الذين ينشدون استشارات طبية، وتحدث هذه الظاهرة نفسها لذوي المهن الاخرى، ولابد ان اعترف بأنني كثيرا ما ينفرد بي غواص متلهف للمعرفة او سباح فيسرد علي وصفا غالبا ما يكون غريبا لبعض الاسماك او غيرها من الاحياء البحرية التي قد يشاهدها اثناء غوصه ويتوقع مني ان اتحدث فورا عن تاريخ حياتها. واذا كان السائل يتمتع بذاكرة قوية واعطاني وصفا جيدا للون وشكل الحيوان الذي رآه استطيع في الغالب ان اخمن تخمينا صحيحا لنوعه، ويتم التخمين على اساس وصفه هو ومعرفتي انا بما هو موجود وما يحدث في المياه العمانية.

وفي الآونة الاخيرة جاء غواص يسألني عن سمكة شاهدها على عمق ثلاثين مترا تحت سطح الماء. وكانت ذاكرته صافية والوصف الذي سرده لي عن سمكة متوسطة الحجم رآها تعيش في جحر على خط صخري في القاع كان وصفا

مألوفا. ولكنه مضى يقول انه عندما اقترب من السمكة ارتدت الى اسفل نحو الحجر واختبأت ولم يبق منها شيء ظاهر سوى «رأس صغير اصلع» عند مدخل الجحر. وبدأت اقلب كل هذه المعلومات في ذهني، ورجحت ان تكون هذه سمكة فك.

وذكرت للغواص انني لكي اكون امينا اعرف ان اسماك الفك تتواجد بكثرة في البحر الكاريبي واجزاء من المحيط الهادئ، ولكني لم اعرف بوجودها في المحيط الهندي، وبالتأكيد لم اشاهد ابدا واحدة منها في اثناء الاوقات التي اقضيها تحت الماء في سلطنة عُمان.

وبعد عدة ايام تناولت مرجعي الرئيسي عن اسماك المحيط الهندي (ويتكون من ٨٠٠ صفحة ويزن ثلاثة كيلوجرامات) وبحثت عن مادة «أسماك» الفك حتى وجدتها وقرأت في القسم الخاص بها فوجدت ثلاثة انواع مدرجة في هذا القسم. فمعظم أسماك الفك صغيرة جدا واثنان من هذه الانواع المسجلة ينموان الى اقل من ١٥ سنتيمترا، ولذلك لابد من صرف النظر عنهما وهذان النوعان ايضا يعيشان في الغالب في البحار الضحلة وليس في اعماق ٣٠ مترا. اما النوع الثالث فكان اكثر املا، وقد عرف انه ينمو الى اكثر من ٤١ سنتيمترا ويتواجد عادة في اعماق ٣٠ الى ٥٠ مترا. واعتبرت ان هذا صحيح ولكن واصلت القراءة عن مجموعته المعروفة، لقد عرفت أنها تعيش في خليج عُمان والآن اقتنعت تماما، ولكن سرعان ما وصلت الى الجزء المدهش من الدليل عندما نظرت الى الاسم العلمي وهو «اوبيستوجناتس مسقطنسن».

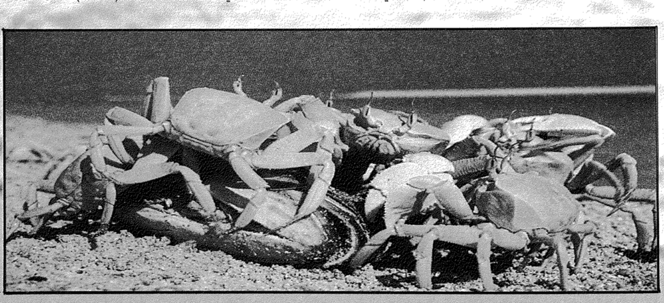
نعم مسقطنسن، هذه سمكة مسماة على مسقط، وقرأت الشاهد على الوصف، ورأيت أنها قد وصفت في عام ١٨٨٧، أي قبل اكثر من مائة عام، وخمنت تخمينا فقط كيف تمكن عالم الاسماك من قبض السمكة دعك من ان يأخذها الى المتحف البريطاني دون الاستفادة من وسائل التبريد او مواد الحفظ المستخدمة حاليا، ولكن رغم ذلك كان الامر حقيقة.

وحتى الآن لم اشاهد بنفسي احدى هذه الاسماك الفكية، ولكن ما من شك في انها متواجدة في الاعماق المظلمة بدون التأكد تماما من المكان الذي تكمن فيه سمكة مسقط.

سمكة المشط العمانية

في اوائل عام ١٩٨٩ وصفت أحد انواع سمكة المشط (الفراشة) على انها جديدة على العلم. ففي حين ان هذا يبدو انجازا في حد ذاته اذ ان العلماء لايزالون يكتشفون الجديد من الانواع البحرية التي لم يسبق ان تم اكتشافها، نجد انه انجاز اضخم واعظم حينما تكون هذه السمكة مكتشفة في المياه العمانية فقط. وتعرف السمكة لدى العلماء الآن باسم شاتودون ديالوكوس (Chaetodon dialeucos) أما اسمها العامي هو سمكة (المشط العمانية).

وتتواجد هذه الاسماك بكثرة في المياه العمانية الوسطى وتشاهد احيانا في جنوب عُمان، وهي لا تتواجد في مياه مسقط او مياه خليج عُمان. ووجود تلك السمكة الوحيدة وتصويرها في منطقة جزيرة الفحل (بمسقط) يعتبر معجزة.



ومسألة صحوة الضمير قد حدثت عندما عثرت صدفة على هذه السمكة وانا اغوص قرب جزيرة الفحل. وقد كانت السمكة تبلغ حوالي ١٥ سنتيمترا وهي تسبح سعيدة ووحيدة في اعماق تصل الى ١٥ مترا، ولحسن حظي كنت احمل آلة التصوير التي املكها معي، اذ بدأت في التقاط الصور لها محاولا ايجاد صورة جيدة لسمكة المشط العمانية هذه.

وحتى هذه اللحظة، لم تحدث أي اشارات لضميري، ولكن بمجرد أن سبحت السمكة داخل احدى الصخور، وحشرت نفسها داخل كهف صغير لا مخرج منه، تذكرت على الفور بان زميلي الغواص يحمل معه شبكتي تجميع صغيرتين متجاهلا لحظتها صيحات الضمير التي بدأت تعلو.

ثم قمت باستبدال الكاميرا بالشباك، وبعد حركات سريعة تم الامساك بسمكة المشط العمانية الوحيدة في خليج عُمان ووضعتها داخل كيس بلاستيكي شفاف.

لقد كانت مشكلتي مستعصية، اذ كان بمقدور سمكة المشط ان تتفادى شباكي والافلات من محاولاتي للامساك بها، الا انها وللاسف قد جعلت نفسها هدفا سهلا، وهي الآن داخل كيس محكم الاغلاق. وبعد ان قمنا بالصعود البطيء الى السطح بقيت مع زميلي نراقب السمكة الجميلة داخل قفصها الشفاف. وتذكرت لحظتها باننا قد قمنا بامساك سمكتين من هذا النوع من منطقة تواجدها الاصلية في مياه اواسط عُمان وهي الآن في الحجر الصحي بمركز العلوم البحرية



الحوت المغني

والسمكية، والسمكتان ستكونان جاهزتين لعرضهما للجمهور. ولكن «سمكة في اليد خير من الف سابحة في الماء».

وعندما بلغنا حوالي ٨ امتار عن السطح بدأت السمكة الفراشة في مواجهة بعض المشاكل بسبب الضغط وتغيراته من عمق ١٥ مترا حيث تم الامساك بها بالرغم من سرعة صعودنا البطيئة جدا. فقمت مرة اخرى بمبادلة الكاميرا بالكيس الذي يحتوي على السمكة. وتحت دهشة زميلي، قمت بفتح الكيس ثم اطلقت السمكة في البحر لقد كان الماء صافيا بصورة غير عادية الامر الذي سمح لنا بمشاهدة سمكة المشط العمانية الوحيدة التي وجدت في مياه مسقط وهي تسبح الى مكان امساكها. وقد بدأت تبحث عن وجبتها التالية.

الحوت المغني

من المرجح ان معظم القراء قد سمعوا بالأخبار التي تداولها العديد من وسائل الاعلام، وهي قصة انقاذ احد صغار الحيتان من نوع الحوت المحدب بالقرب من منطقة الشطيفي بـ(مطرح) لقد كان بحق حدثا مثيرا ومريحا في نفس الوقت اذ شارك فيه العديد من الافراد، ولحسن حظي فقد كنت في المكان والزمان المناسبين.

حدثت القصة عندما وقع أحد الحيتان الصغيرة من نوع الحوت المحدب Megaptera novaeangliae في شباك احد الصيادين المحليين. وقد كان طوله ما بين ٦ الى ٧ امتار. وبالرغم من ان الحيتان كان يتم اصطيادها سابقا في معظم الدول المجاورة للبحار، بما في ذلك سلطنة عُمان، الا ان هذا الصياد قد قام بالاتصال بالسلطات التي اخبرت بدورها «وزارة الزراعة والاسماك» لتتصل هي الاخرى بزميلي استيف هير احد خبراء الاحياء المائية بمركز العلوم البحرية والسمكية.

وكما يحدث في بعض الاحيان فقد بدا الحوت الصغير الحي في نظر الصيادين سمكة قرش ضخمة جدا نافقة على الشاطئ الذي يتعذر الوصول اليه بدون قارب. وحسبما يعرف استيف عني اهتمامي وحبي لدراسة اسماك القرش، فقد سألني ان كنت ارغب في الذهاب معه لمعرفة ما حدث، لقد كانت اجابتي سريعة بالموافقة.

عند وصولي برفقة زميلي استيف واثنين من جامعي

البيانات بالمركز لموقع الحدث بواسطة القارب، ادركنا مباشرة ان المخلوق المحبوس داخل الشباك ليس سمكة قرش، لا بل وليس ميتا، انما هو حوت في مأزق حرج.
ويمكن للحوت المحدب ان ينمو ليصل طوله لما يقارب ١٦ مترا، والصغار لا يتم فطامها حتى يصل طولها لحوالي من ٨ الى ٩ أمتار، وبالتالي فان هذا الحوت الصغير لابد وان يكون رضيعا ولربما تكون امه قريبة في مكان ما من هنا.

بعد مسح شامل للمنطقة لاحظنا انه وبالرغم من ان هذا الحوت قريب جدا من سطح الماء، الا انه ظل يجاهد ليصل الى السطح للحصول على هواء التنفس، ولقد كانت مسألة وقت قبل محاولته الوصول الى السطح ولكن دون جدوى، الى ان غرق.

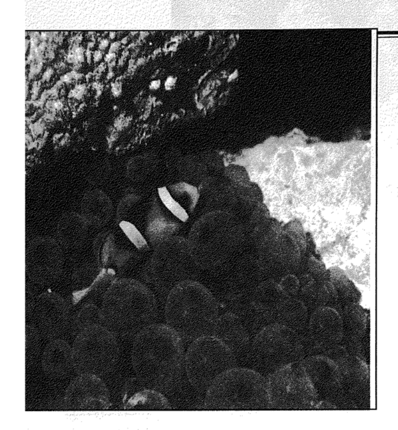
وفي طريق عودتنا لاحظت وجود زورق غواصي حرس السواحل على الشاطئ فخطر لي ان أستلف منهم قناعا للغوص مع انبوبة للتنفس، ولان عامل الزمن كان مهما، تحركت في قارب صيد صغير يقوده احد الصيادين منطلقا كسيارة سباق رياضية. في تلك الاثناء بقي استيف وزميلاه يحاولون فك حبال الشباك الملتفة حول جسم الحوت المتألم.

لقد كانت عودتنا للموقع سريعة مثل ذهابنا سيما وانني قد نجحت في استعارة قناع ورفاصتين للغوص، بعد اعتذار حرس السواحل عن عدم وجود انبوبة التنفس. وغطست مباشرة ثم بدأت في قطع الشباك بالسكين في الوقت الذي كانت تعلو فيه الصيحات بالتشجيع والنصح احيانا، ولدهشتي كانت الاصوات تحت الماء اعلى من تلك التي بالخارج، اذ هي صادرة من الحوت، وكالطفل الصغير في موقف مفزع، ظل هذا الحوت الصغير مغلقا عينيه التي تقارب حجم كف اليد وهو يصدر اصواتا رهيبة.

لقد كان سكيني حادا مما اضطرني لأن أكون حذرا وانا اقطع الحبال والشباك من المساس بجسم الحوت الطري. ولقد كانت مشكلتي الكبرى في تلك اللحظات هي تشابك رفاصات الغوص التي باقدامي بحبال الشباك.

ولم اكن ارغب في مصاحبة الحوت الى الاعماق بعد فك قيوده!

بعد ان ادرك الحوت ان الحبال لم تعد محكمة حول



جسمه بدأ بنفسه العمل على التخلص منها. وما هي الا لحظات حتى تحرر أخيرا من كل القيود ثم انطلق حرا وقفز بعيدا عن الانظار، بالطبع سيتابع اثر الاصوات والنغمات التي تصدرها امه تحت الماء. اذ عرفت الحيتان المحدبة.. بالحيتان المغنية.

الاصداف

كم قيمة هذه الصدفة الجميلة؟ هذا هو السؤال الذي سأله صديق لي لاحد سكان جزر جنوب المحيط الهادئ قبل عدة سنوات اثناء زيارة لجزيرة من جزر المناطق الحارة. فاشار ساكن الجزيرة لصديقي بأن يقلب الصدفة وكان السعر مكتوبا على اسفلها في ملصقة صغيرة وهو ١٢٠٠ دولار امريكي.

فعرف صديقي قيمة الصدفة وواضح ان ذلك الرجل قد ادرك قيمة صدفته ولم يشتر صديقي شيئا من الرجل في ذلك اليوم ولكن المسألة كانت مثالا تقليديا للقيمة الموضوعة للاصداف البحرية او الرخويات التي تجمع وكانت تلك الصدفة هي الودعة الذهبية النادرة (لا توجد في سلطنة عُمان) والودع هو موضوع الحديث في هذا المقال.

ولم تتداخل اية مجموعة اخرى من انواع الاصداف في



أصداف

حياة الانسان وتراثه مثلما تداخل الودع، انها مجموعة تعيش على نطاق واسع في المياه السطحية الاستوائية وتتغذى على مواد نباتية وحيوانية في اوقات الظلام. واصدافها المقببة المصقولة والمخططة خطوطا جميلة مألوفة للكثيرين منا.

لقد استعمل الانسان الودع في ثلاثة اغراض اساسية كتعاويذ وتمائم، وكأشكال زخرفية وكنوع من النقود، وذهبت بعض الثقافات الى ابعد من التعاويذ فآمنت بان الودع مصنوع بصفات سحرية يمكن ان تؤثر على كل شيء من الخصوبة عند المرأة الى كمية الصيد الذي يحصل عليه الصياد من البحر.

ويوجد نوعان من الودع هما الانجح والاكثر انتشارا من انواع النقود غير المسكوكة والمواد التي تستخدم كنقود يجب ان تكون سهلة الاستعمال، دائمة، سهل عدها وصعب تزويرها، والودع يستوفي كل هذه الشروط، والنوعان المستخدمان لهذا الغرض معروفان ومنتشران في جميع انحاء منطقة المحيط الهندي والهادي.

ولكن بالنسبة لمعظمنا، خاصة اذا سرنا على شواطئ سلطنة عُمان، تكمن قيمة الودع في جمال اصدافه المصقولة الشبيهة بالبورسلين اللامع. وعندما تتحرك او تأكل يزحف معطف لحمي على كل من جانبي الصدفة، وحركة هذا المعطف هي التي تنظف الصدفة وتصقلها وتمنع النباتات او الاحياء الصغيرة من ان تستقر عليها، اما الانواع الاخرى من الاصداف فتتميز بنمو ادغال حقيقية على اصدافها غير ان الودع ليس كذلك، يظل املس مصقولا، وهذه الحقيقة وحدها هي التي تزيد من قيمته.

وقد تم تحديد ستة وعشرين نوعا من انواع الودع في شواطئ سلطنة عُمان، وكثير من هذه نادر في عُمان لكنه شائع في اماكن اخرى، بينما انواع اخرى نادرة في جميع اماكن تواجدها بما في ذلك سلطنة عُمان. وعندما نسير على مهل على الشاطئ عادة ما تكون حصيلتنا قطعا كثيرة من الودع، وكذلك قليل من الودع السليم، والاخيرة غالبا ما تكون قد سفعتها الرمال وتبدو اقل جمالا مما كانت في الماضي، ويستغرق العثور على نوع ممتاز وبراق وقتا وصبرا طويلين.

ان جمع الاصداف الحية ممنوع ولكن الكثيرين يتجاهلون هذا المنع وعلى المواطنين والوافدين والذين يتحلون بالمسؤولية ان يراقبوا انفسهم لكي يضمنوا عدم تعرية شواطئ السلطنة من الاصداف كما حدث في جهات اخرى من العالم. لقد خطت عمان خطوات واسعة في مجال المحافظة على البيئة. ولكن على الناس انفسهم، عمانيين واجانب، دعم هذه الاجراءات من اجل الحفاظ على صحة احيائنا البحرية.

مجموعة مقالات مصورة مختارة «أحياؤنا البحرية» والتي صدرت في كتاب باسم «**أحياء عمان البحرية**» عام ١٩٩١. وضم الكتيب أربعين مقالا أخذنا نماذج منها للتعريف بغنى الحياة البحرية العمانية.

جوناثان كي.ال.مي

وقد عمل الكاتب في معرض عمان للأحياء البحرية بمركز العلوم البحرية والسمكية بمسقط من ١٩٨٧ الى ١٩٩٠.



الفلسفة ترحال

عمر مهيبل ★

«إذا كنتم تعتقدون أن لا جدوى من الفلسفة فلا تمارسوها»

«الاختلاف والتكرار»

في مقال يحتفل فيه ميشال فوكو بصدور كتابين من أهم كتب جيل دولوز وهما: «الاختلاف والتكرار» و«منطق الحس» قال جملته المؤثرة: «في يوم ما قد يصبح هذا العصر دولوزيا Deleuzien Mais, un jour p eut-etre le siecle sera**). (دولوزيا بروحه الرافضة لكل صنمية وتماثل، الثائرة على الانساق والانضباطية الفكرية والفلسفة الاحترافية، دولوزيا بتعايشه مع الجنون ودعوته الى كسر طوق العقلانية الاداتية الصارمة، وتحرير الانسان المعاصر من إرث التنوير الذي انبنت عليه الحداثة الغربية بتجلياتها الاكثر ايقانية وأهمها:**

أ – الايمان بالعالم الطبيعي بوصفه العالم الحقيقي الذي ينبغي التمسك به واستكشاف القوانين التي ينتظم وفقها وما يتبع ذلك من تراكم معرفي يسخر للسيطرة على الطبيعة وتطويرها واستغلال مواردها ومكامن الغنى فيها لخدمة الانسان، فمصير الانسان يحدد هنا على الارض وليس هناك في عالم المثل والقيم القبلية.

ب – الايمان بالانسان بوصفه المادة الاولية والعنصر المحوري لأي تطور او فعالية فهو الغاية والوسيلة في الوقت ذاته وهو الذي يمثل نقطة التجاذب الرئيسية في أية عملية مفترضة لاعادة ترتيب العلاقة بين الذات واشياء العالم الطبيعي.

جـ – الايمان بالعقل وبقدراته وطاقاته ايمانا لا نظير له. انه ببساطة واسطته لادراك الحقائق والمعارف التي تمكنه من تنظيم حياته وتشييد حضارته، اذ وبمقدار اكتشافه لاسرار الطبيعة وقوانينها الاساسية بمقدار ما يشعر بتخلصه من ضغط المجهول القادم من غياهب المستقبل.

على ان الخوض في عالم دولوز الفسيفسائي مغامرة غير مضمونة النتائج، اذ فضلا عن اسلوبه «الكتابي» المعقد والغريب نجد غرابة اكبر عند التأمل في لائحة المباحث والموضوعات التي عالجها، فمن الفلسفة الى الادب، ومن المسرح الى التحليل النفسي ومن الموسيقى الى الشعر، كل هذا يتم باستخدامه لمستويات منهجية متباينة تتراوح بين التحليل الفلسفي المجرد والتحليل النفساني المستند الى مكاسب التحليل النفسي، والاسلوب الجمالي والفني الموظف لمختلف انواع التعابير الحسية الامر الذي يضاعف من زئبقية هذا العالم ويكثف من ضبابيته الاولية، هذه الضبابية يمكن تأكيدها من خلال الملاحظة الارشيفية التالية:

على الرغم من وجود تراكم نظري ملحوظ (كتب، مقالات، محاضرات، مقابلات) الا ان كتابات دولوز لم تحقق المقروئية المنتظرة كما هو الحال بالنسبة لفوكو ودريدا مع انهم يسبحون في عوالم متقاربة، ان لم نقل متداخلة، فما مرد ذلك عند دولوز؟ ان مقاربة الباحث «ريمون بيلور» (Raymond Bellour) توضح لنا بعض المعالم الاساسية في هذا المعنى حين يقول: «هذه الكتابات صعبة متنوعة، عنيدة، لا يمكن التنبؤ بما ستحمله دائما. انها في اتصال مباشر مع كل ما تبقى من كل شيء (الفكر، الفن، العلوم، الاجساد، الحيوانات...) من جهة، وهي من جهة ثانية تستبق بشكل دائم كل ما تلمسه بحيث يتحول الوجود الحادث في اطارها الى وجود بالقوة انطلاقا من ان الفلسفة الاولى هي خلق المفاهيم بغرض فتح فضاءات بين ما هو آت وبين ما سيأتي والتموقع داخلها».(١) واذا كان هذا التنوع، وربما التباين يشكل عائقا منهجيا امام قراءة اعمال دولوز وفهمها، فانه بالمقابل يشكل عاملا غنيا وثراء يجعلها مفتوحة، مرنة، متعددة المداخل، منفتحة على العوامل الفكرية المتباينة بدل التقوقع داخل نسق فلسفي جامد يحد من حركيتها وقدرتها

★ اكاديمي من الجزائر.

على استشراف احاسيس الانسان وانفعالاته في مهدها الاول، لذا فان القوة المركزية في فكر دولوز هي هذا التجاذب بين الاحداث والافكار والاحداث والاماكن والاعلام، تجاذب ينقلنا من الوضعية الى الفنومنولوجيا، الى فلسفة التاريخ الى العالم، الى الجسد، الى الله، الى الانا، تجاذب يحدد معالم الفكر عبر دروب الجدل الملتوية ويرسم حدود التلاقي بين الانا والآخر وبين الأنا والعالم ضمن سيرورة التقارب والتباعد، تجاذب يشكل الارضية الخصبة لتكون المفاهيم ونموها انطلاقا من ان المفاهيم تؤدي دور منظومة الاسناد الرئيسية والمحرك المحوري في كل عملية قصدية لانتاج المعارف عبر نظام اللغة، ولان ثقافة الانسان وركام معارفه المختلفة وكذا طبيعة رؤيته للواقع هي التي تحدد معنى المفاهيم اثناء استعمالها.

ذلك ان مهمة الفلسفة الاولى عند دولوز هي خلق المفاهيم ونحتها وهي مهمة تنفرد بها الفلسفة عن باقي المعارف الاخرى من حيث كونها مبحثا ثوريا، جنيالوجيا لا يتوقف عن ابتكار المفاهيم وغرسها وسط الحقول المعرفية المختلفة، فالمفهوم عنده يمنع الافكار من ان تتحول الى آراء بسيطة والى مجرد محادثة او «دردشة» عابرة، فكل مفهوم مفارقة بالقوة وهو يشتمل على بعدين اساسيين هما: الادراك والمؤثر.

الادراكات عبارة عن مجموعة من الاحساسات والعلاقات التي تحافظ على وجودها عند من يشعر بها، اما المؤثرات فليست عواطف او ميولا، بل انها سيرورات تلتف وتتجاوز من يمر بها ويصبح مختلفا معها، فالمدرك والمؤثر والمفهوم تمثل قوى متجاورة لا تتفرق، تنطلق من الفن الى الفلسفة وبالعكس.(٢)

ان فعل الكتابة عند دولوز- وبخاصة في كتاب «الاختلاف والتكرار»- هو بمثابة محاولة فريدة تسعى الى تثمين الحياة ومحاولة تحريرها مما يسجنها ويحد من فعاليتها لان عملية الخلق في معناها الأشمل لا تعني التواصل ولكن تعني المقاومة، مقاومة ما قد يحيل الحياة الى مجرد استبطان شخصي يحكي هموم الذات وانحرافاتها، او ان يحيلها الى حكايا وشروح مجردة مع أن المجرد ذاته في حاجة الى شرح وهذا تأسيسا على الفكرة القائلة بأن المفهوم ليس معنى عاما او شاملا، بل هو مجموعة من التفردات والخصوصيات تعمل كل منها من تجاوز الاخرى، كما ان الطابع التعددي للمفاهيم وظهورها في اشكال قد تكون متضاربة أصلا هو الذي دفع جيل دولوز الى اعتقاد اولي مفاده أن صورة الفكر هي التي توجه منحنى ابداع المفاهيم، ذلك ان المفاهيم تنعكس في مرآة الفكر من جهة وتعكسها من جهة ثانية لذا فالألفاظ التي لا تستوفي شروط الانعكاس المنتظرة فانها لا ترقى في تحديده الى مرتبة المفاهيم، ومن ثمة لا يمكن لها ان تنجز المهمة نفسها المنوطة بها في مجال توجيه عملية بناء الأفكار الفلسفية من خلال جهاز المفاهيم.(٣)

من هنا فان عملية ابداع المفاهيم، حتى لا نقول نحتها، ليست بالمسألة الهينة التي تعرض ذاتها كتقنية محضة امام الفيلسوف الذي يستخدمها في مواطن شتى، وهي تخرج من جوف «الكتابة الفلسفية» كما يخرج المولود الجديد من بطن أمه عبر سلسلة من الآلام والمعاناة القاسية، لتفضي في النهاية الى بروز المفهوم كاملا ومكتملا بعد ان يكون قد نضج وترعرع في رحم نظام الأفكار الذي يؤسسه الفيلسوف. لذا سيكون من الخطأ الاعتقاد بأنه يمكننا الحصول على المفاهيم الجديدة مثلما هو الحال في مستوى المفردات اللغوية العادية التي يمكن التوليف بينها عن طريق صيغ تعابرية عادية.

وعندما يتساءل «ما الفلسفة؟» في كتابه الذي يحمل العنوان ذاته، فان دولوز لا ينوي من وراء ذلك تقديم ما يشبه الاجابة بقدر ما كان يهدف الى مجاورة التحديد اليوناني لمعنى الفلسفة من حيث هي محبة الحكمة او معرفة بالمبادئ الاولى، والى محو ما علق بمخيالنا من صور تحيل الى السرمدية وعالم المثل، اذ سوف تتحول الفلسفة من محبة الحكمة الى عشق ومحبة فقط، وسوف يتحول الفيلسوف المنعزل في صومعته بعيدا عن الناس يبحث في تطابق الفكر مع ذاته الى رحالة مجاله الأرض بتضاريسها الحية، لذلك لقب دولوز «بالفيلسوف الرحالة» (AADE HHIE). وسميت فلسفته «الجيو- فلسفة» (LE PHIOSOTHE NOM (GEO- PHISOLP

«والجيو» هذه قد تعني الأرض، وقد تعني الجيولوجيا، وقد تعني الجغرافيا، وقد تعنيها كلها، وقد لا تعنيها كلها، لكن الاكيد ضمن هذه التغيرات هو ان مفهوم الفلسفة برمته صار أكثر رحابة، وأوسع مجالا، وأكثر قلقا. حتى يمكننا القول انه قد تصبح الفلسفة أي شيء الا ان تكون فلسفة، ذلك ان الاطمئنان الى يقين الاجوبة يحول الفلسفة الى مجرد «تعاليم» او «وصايا»، لذا فهي تسعى دائما الى خلخلة المتفق عليه واستحداث مناطق غير آمنة داخل الكائن تتوالد فيها بذرة السؤال باستمرار.

يبدأ دولوز في مقاربة ماهية الفلسفة انطلاقا من مساءلة المفهوم، وانطلاقا من فهمه الأول للفلسفة الذي لا يرى انها تقوم على خلق المفاهيم والتعايش معها، وانطلاقا ايضا من ان «الفيلسوف هو صديق المفاهيم، بل هو مفهوم بالقوة. والفلسفة

ليست مجرد فن للتشكيل او الاختراع او صنع المفاهيم، فالمفاهيم ليست بالضرورة اشكالا او اكتشاف مواد. الفلسفة في شكلها الصارم هي الفرع الذي يهتم بخلق المفاهيم».(٤)

مع ملاحظة بسيطة وهي ان اعادة التساؤل حول مفهوم ما ينبغي ان يضع في الحسبان زمن السؤال وظرفه واشخاصه لأن المفاهيم ليست مفردات للحقيقة بقدر ما هي ادوات او مفاتيح تتعامل مع أجواء هذه الحقيقة، والمفهوم أيضا ليس هو ذلك الاصطلاح المنطقي المجرد، بل ان له شخصية مفهومية مهمتها زرع المفاهيم في الاراضي الجديدة، انه ينزل الى الحدث، وقد يغدو من ابرز حادثاته فهو لا يكتفي باعطاء ذاته، لكنه يتدخل في عملية استكناه غيره، بمعنى انه لا أهمية للمفهوم منقطعا عما يفهمه فهو ينخرط في تكوين ذاته عبر تكوينه لغيره، ولذلك نجد دولوز لا يجتهد في طلب المفهوم لذاته تأسيسا على تصوره الاولي الذي يرى ان المفهوم لا موضوع له وليس هو بموضوع، انه خلق يحتاج الى أرض والى شخص يمكنه التأثير من خلاله، وهو ليس بسيطا، وليس تشكيلا خطابيا يتسم بالتتابع والاتساق، بل هو شيء دائم التحرك وينتشر بعيدا عن أي مركز، فهو ضد المركز وضد الكليات بمعناها التقليدي، ثم انها تتمثل في طريقته الطريفة في البحث عن المفهوم، وفي تمييزه بين ما هو مفهوم وما هو ليس بمفهوم او ما هو شبه مفهوم، فلكل نمط معرفي منظومته المفاهيمية ولكل شكل من اشكال التفكير خاصيته. فالفيلسوف مثلا يفكر بالمفهوم وفي المفهوم، والعالم بالوظيفة، والفنان بالاحساس. والمفهوم في الأخير، ومادام مخلوقا فانه يحمل سمات صانعه او الفيلسوف الذي صاغه، وهذا يؤدي الى نتيجة هامة شقها الاول يتمثل في ان كل فلسفة هي تجربة ذاتية، فريدة لا تتكرر مهما تقارب الشكل الظاهري بين الفلسفات والحقائق.(٥) وشقها الثاني مفاده أن لا معنى للحديث عن صواب المفهوم او خطئه ولا معنى للقول بانه حقيقي او غير حقيقي فكل مفهوم له حقيقته وطريقة وجوده.

والفيلسوف عند دولوز «رحالة» موطنه البيداء الواسعة، فقد سئم الاماكن المظلمة والمفاهيم المنحوتة عبر تاريخ الفلسفة الطويل، الفيلسوف هو ذلك الذي لا يكف عن الترحال الدائم نحو مناطق خصبة، يمكن للمفاهيم ان تزدهر فيها كما يبحث البدوي عن العشب والكلأ لحيواناته في المناطق الخصبة لذا لقب دولوز بالفيلسوف الرحالة وعرفت فلسفته بانها فلسفة بداوة وارتحال(٦)، بل انها صارت عملا تأسيسيا لما يمكن تسميته «بدويات» أو «فن الترحال» (Nomadologie) الفيلسوف «رحالة» مسكون بشعور الغربة عن ذاته ولغته وموطنه، وتتجاذبه رحلات ثلاث: رحلة في الماضي اليوناني موطن الفلسفة الاول كما يرى دولوز، ورحلة في الحاضر الغربي الحالي الذي يمتلك زمام المبادرة الفلسفية الآنية ورحلة غير محددة المعالم في المستقبل، رحلة لا تعرف اسمها ولا مكانها ولا شعبها لان فعل التفلسف ليس حكرا على احد وانما هو ينجلي لمن له القدرة على الاختراق والمبادرة.

ان ابداع المفاهيم عند دولوز يفترض النظر الى التجربة نظرة مرنة، مغايرة تضعها في بعدها المذهبي الجديد الذي يطلق عليه «التجريبية المتعالية»، انها تجريبية لانها ملتصقة دائما بالمحايثة، ومتعالية لانها، وعلى الرغم من محايثتها، فانها تنفتح على اللامتناهي، على السديم (او الكاوس)* Chaos. كما ان ابداع المفاهيم يتجلى في نص دولوز بصورة موسوعية حيث يمارس فلسفيا حق «اختراق التخوم»، بما لم يفكر به «جورج باطاي» (Georges Bataille) نفسه وهو صاحب نظرية الاختراق. و«التجريبية المتعالية» عند دولوز تتجاوز تعارض المذهبيات التقليدية بتناقضاتها الشكلانية لتؤسس لبنية معرفية جديدة تخترق الحواجز المصطنعة بين شكل المعرفة ومضمونها، بين ذاتيتها وموضوعيتها وبالتالي بين فلسفيتها وبين تشتتها في ميادين مساوقة لها.

لم تكن رحلة دولوز الفكرية سهلة ولا متناسقة لانه اراد لها ان تكون كذلك، كما فعل كير كجارد Kier Kegaard من قبله حيث امضى حياته «الوجودية» القصيرة في بحث متواصل عن الألم واليأس والشقاء، لقد كانت حياة دولوز ترحالا بين الافكار و«الأغيار» أي ما دون اناه الخاصة في برية منفتحة على كل الاحتمالات لذا، ولكي يمكنه التعامل مع هذه البرية المطلقة فان الفلسفة وهي في اغتراب دائم عن جسدها المصطلحي تفارق اساليب برهنتها المعهودة وتنخرط في شؤون الكشف وحده: كشف يتم باللغة وفي اللغة اذ ان لها في كل لحظة لغة مختلفة تتلون بتلوينات اللحظة الآنية.

ان التعمق في تحليل فلسفة دولوز وعطفا على ما سبق، يؤدي بنا الى طرح السؤال التالي:

هل ثمة مفهوم دولوزي للمفهوم انطلاقا من ان نحت المفاهيم يمثل ذروة حواره الطويل والمعقد مع تاريخ الفلسفة، ذلك ان بحث مسالة المفهوم في شكله المجرد غالبا ما يختلط عند البعض بمفهوم مساوق هو مبدأ الهوية انطلاقا من ان هذا المبدأ يمثل الاطار النظري الامثل الذي تمحور حوله البحث

الميتافيزيقي التقليدي، ومن ثم صار من الصعوبة بمكان التخلص من اسقاطاته المتعددة- خاصة وانه ارتبط بشكل اساسي بالمنطق الارسطي وهو ما هو في تاريخ المعرفة البشرية- وأهم هذه الاسقاطات هو ان مبدأ الهوية يؤدي الى المذهبية وبالتالي الى الانغلاق على الواحد الأوحد، والثابت، لذا فان كسر بوتقة المذهبية والانغلاق يتطلب اعادة قراءة شاملة لتاريخ الفلسفة وهذا بالضبط ما باشره دولوز من خلال كتبه المتعددة قصد بلورة مداخل جديدة لتحليل المفهوم، فمن كانط الى نيتشه، ومن لايبتنز الى برجسون، ومن بول ريكور الى صديقه فوكو عمل دولوز على تفتيت مفاهيمهم الرئيسية الى «افاهيم»* تظهر نسبيتها وجزئيتها وهذا عكس ما تدعيه تماما، على ان علاقة دولوز بفوكو تتميز بنكهة حميمية خاصة، اذ بالاضافة الى جوارهم المكاني الذي ولد لديهم شعورا متناميا بالغربة داخل مجتمعاتهم حينا وبالانزواء في أقبية «الارشيف» أحيانا اخرى، فان فوكو يعد الوحيد من بين الفلاسفة الذين تمحورت حولهم كتابات دولوز الذي اضطلع بمهمة قراءة انتاج دولوز ليس لفهمه ولكن للبحث عن ذاته هو وبخاصة في كتابه المذهبي- ان صح التعبير- «التكرار والاختلاف» لاحتوائه على اهم المقولات الفلسفية التي وظفها في بناء مشروعه الفلسفي توظيفا مثمرا. كما انه يمثل- على الاقل في تصورنا- اورجانون مبحث«الاختلاف» الذي بدأ يحتل مساحات واسعة ضمن الأفق المعرفي الفرنسي والغربي اجمالا، ذلك ان «التكرار والاختلاف» يتفرد عن مجمل المنظومة الكتابية لدولوز بانه كتاب نظري- تنظيري مارس فيه ترحالياته البوهيمية والفجائية داخل مفاهيمه في حين انه في كتبه الاخرى خاصة كتاب «منطق الحس» يمارس تطبيقات لا حدود لها في مختلف هامش الانتاجات الادبية والفنية والفلسفية وأحيانا حتى العلمية منها وذلك بغرض التأسيس لبناء منظومة مفاهيمه الخاصة.

على ان الامر المثير للانتباه في هذا السياق هو ان دولوز حتى وهو في قمة انشغاله بالتفكيك النظري لمفهوم من المفاهيم لا يغفل عن الانشغال بنصوص غيره والانخراط فيها ومحورة سؤاله الفلسفي حولها، سؤال يمتد من المنطق الى العلم ومن الرسم الى الموسيقى، ذلك ان اصعب المهمات وأعقدها دائما تلك المهمة المتعلقة بتسجيل الآثار الابداعية مصحوبة دائما بأنظمتها المفهومية المعقدة، وبمصطلحاتها المنحوتة الجافة التي يجد القارئ صعوبة كبيرة في فك رموزها التي يتداخل فيها ما هو علمي بما هو ايديولوجي، وما هو فلسفي بما هو جغرافي، ومن اهم هذه المصطلحات مصطلح «الجيو-فلسفي» أو «الجيو-فلسفة» وهو أفهوم دولوزي جديد متشعب الدلالة يطمح الى وضع أساس لتفسير تاريخاني مختلف لعلاقته الابداعية المفهومية بتكوين الثقافات والحضارات، ولعلاقة المفاهيم بعضها ببعض وتداخلها الى حد التشابك حتى انه يرى في الاعتقادات الدينية مواقف شبه فلسفية قد تمزج بين الصور والمفاهيم، ذلك ان دولوز ومع تمييزه بين ثقافة الصور وثقافة المفاهيم فانه لم يفجر صراحة للتمييز بينهما بسبب اشكالية الموضوع، فالفلسفي قد يجاور الديني لكن لابد ان ينقطع عنه، وهذه هي الميزة التي ابدع اليونان في التعايش معها كما يرى «جون بوفري» (Jean Beaufret) من تحليله لمفهوم الكينونة عند هيدجر الذي يرى بدوره ان السبق الفلسفي هو أهم خاصية للاغريق الذين يؤلفون بدورهم التاريخ السابق للغرب او المؤسس له وبذلك تم حرمان بقية الحضارات من حق احتفاء الفكر بذاته.(٧)

بيد ان الهدف الأبعد من اهتمام دولوز بهيدجر لا يتعلق بتبرير الحركية الفلسفية اليونانية عن طريق اسرار المعطى اللغوي الذي وفرته اللغة اليونانية بحيث استطاعت ان تشكل بعض لحظات الكينونة على شكل مفاهيم فصارت لغة الكينونة بامتياز، أي لغة استيطان الكينونة في الارض.

إن مفهوم «الجيو- فلسفي» عند دولوز يحيل فيما يحيل الى تطوير المفهوم الهيدجري الذي يرى ان الجدوى الحقيقية لسيرورة الكائن هي في بلوغ «الاستيطان» او «الاقامة» انطلاقا من عمليات متكاملة هي: البناء، الاسكان فالتفكير، ذلك ان الكائن لا يمكنه التفكير الا اذا وفر الشروط الضرورية لهذا التفكير كنقطة انطلاق أولانية وعلى رأسها الاستقرار في حيز معلوم يكون هو ذاته موطن الكينونة لكن ومع تسليم دولوز بأهمية الموروث اليوناني ومن ثمة الغربي، في مجال ابداع المفاهيم ونحتها، الا انه يرى ان هذا الموروث لا يستوفي شروط التكامل المعرفي الجيو- فلسفي كما حدده في البداية، فاليونانيون اهتموا بالمسطح رياضيا وبالمثال فلسفيا أي ان فضاءهم المعرفي بقي فضاء نظريا تأمليا، اما الغرب- أي ما يتصل باليونان من دونهم- فقد حصل المفاهيم ولكنه لم يستطع ان يحدد لها أرضا معينة يمكنه ان يحط بها فوقها، وهذا ما يوضحه في قوله: «نحن نتأرضن (أي نستقر) عند اليونان، لكن بالنسبة لما لم يكونوا يمتلكونه وما لم يكونوا عليه بعد بالرغم من اننا نجعلهم يعيدون تأرضنهم عندنا».(٨)

بيان ذلك ان المفهوم، ورغم قدمه الزمني لم يكمل مداره الجيو-فلسفي، فهو مازال يبحث عن موطن يستقر فيه وشعب يتجلى من خلاله.

لقد اكتشف الغرب ابداعية المفاهيم بعد ان تحرر من سلطان المفارقات الغيبية، وبعد ان انخرط في تشكيل الاطر الكبرى لبلورة مفاهيم الحداثة انطلاقا من ان مفاهيمها هي المحرك المحوري للفلسفة في المرحلة المعاصرة وهي السيرورة- المشروع الباحثة عن موطن جديد للاستيطان فيه حيث تصير الفلسفة لا فلسفة وحتى تصير اللافلسفة هي ارض الفلسفة وشعبها. تعليل ذلك هو ان اقصى ما قد يفعله الفيلسوف عند دولوز هو ان يمتلك حدسا بالسيرورة التي قد تكون هي نفسها حادثة تاريخية ليس بالمعنى التراكمي للحادثة لكن بما هي اقرب الى مجاوزة التاريخ ذاته وهو بهذا المعنى يبقى اقرب الى «التجريبية المتعالية» من حيث ان التاريخ لا ينبغي ان يحد بالاهداف العليا التي تنطوي على الطوبائيات وتمفهمها الايديولوجيات ومن حيث ان السيرورة هي الحدوث الدائم الذي يحمل غايته في ذاته.

ان «التجريبية المتعالية» في تحديد دولوز هي اعادة النظر في تاريخية المفهمة، أي في الاطار الذي يتم فيه نحت البناء المفاهيمي بناء يؤسس لمنطق جديد هو منطق الاختلاف، منطق يعمل على مراجعة التقاطعات التقليدية بين الفن والعلم والتاريخ، ذلك ان دولوز لا يتوقف عند حدود الترسيم النظري لهذه التقاطعات، بل انه يعمل وبنهم كبير على اقحام الفلسفة في المباحث سابقة الذكر، حتى وان تمترست هذه الاخيرة خلف اسوار الاختصاص والخصوصية وبخاصة ما يتعلق منها بالعلم، اذ يرى ان الخلاف الاساسي بين العلم والفلسفة- على الرغم من تباعدهما الشكلي- يتلخص في اهتمامهما بموضوع واحد وهو مفهوم «الكاوس» او «السديم»: فالعلم يرى فيه اللانظام، حتى لا نقول الفوضى في شكلها الفكري ومن ثم تكتسب قوانين العلم كل اهميتها وشرعيتها وسط هذه الفوضى، في حين ان الفلسفة ترى في السديم مسارح مفتوحة على اللامتناهي بكل اغراءاته ومنطق الغموض فيه. وفي الوقت الذي يبحث فيه العلم عن الاسنادات والمرجعيات بهدف عقلنة التغيير وضبط حركاته، فان الفلسفة تسعى الى الحفاظ على السرعات اللامتناهية دون ان تتخلى عن اكتساب نقاط الارتكاز الثابتة بوصفها لحظات تكثف لا تحيل الى السكون بمعناه البسيط.(٩)

ومع ان دولوز يؤمن بان العلم في احدث تطوراته المذهلة قد صارت ابحاثه تترنح على التخوم الدقيقة بين المتناهي واللامتناهي، بيد انه لا يمكنه ان يستخدم الدالات المحدودة مثبتا اشكالا للتعريفات تقع خارج كل اطار، وهنا بالضبط تتدخل الفلسفة لتساهم باكتشاف المفاهيم التي قد تحادي او تناظر الدالات الرياضية، اذ لا يمكنها ترميزها انطلاقا من لغتها الرياضية وحدها وهذا في الواقع أمر اثبته العلم المعاصر في خطواته نحو اللانهايات التي تعيد وحدة الفكر بين المفاهيم الفلسفية الكونية والترميزات الرياضية، على ان طريقة دولوز في تجريبيته الجديدة المبثوثة بشكل فسيفسائي عبر مؤلفاته الاساسية لا تسعى الى توحيد اصطناعي بين المفهوم الفلسفي والوظيفة العلمية، أي بين ضبط الثوابت وصياغة المتغيرات بمقدار ما يسعى الى مقاربة التغيير ذاته.

ولعلنا لا نجانب الصواب اذا ما ذكرنا ان الجانب الشكلاني في بناء دولوز الفلسفي أهم بكثير من مضمون هذا البناء، ذلك انه يرى ان كبار الفلاسفة وبصرف النظر عن ماهية ما يكتبون هم كتاب مهرة يتمتعون بأسلوب كتابي أخاذ فالاسلوب يمثل حركة المفهوم. صحيح انه يوجد خارج الجمل لكن الجمل لا هم لها الا ان تبعث فيه الحياة، حياة مستقلة. الاسلوب هو جعل اللغة اكثر قابلية للتغيير وأكثر انفتاحا على العالم الخارجي، ان الفلسفة مثلها مثل الرواية تجعلنا دائما نتساءل عما سيقع وعما وقع مع فارق أساسي وهو ان الشخصيات هنا عبارة عن مفاهيم».(١٠)

وفوق هذا وذاك فان الهدف الاسمى والأبعد لما نكتبه هو تحرير الحياة من مظاهر القمع والانغلاق ورسم دروب الهروب والانعتاق من الأنسقة المختلفة التي تكبله، وهنا تأخذ وسيلة التعبير الكتابي التي هي اللغة كامل مصداقيتها أداة أساسية في تشكيل لا تجانس لغوي يعمل على تجديد حيوية الانسقة الثابتة من جهة، وعلى خلق مناطق توتر غير آمنة لدى الكائن الانساني تكون بمثابة تطلعه المستقبلي لما هو اكمل من جهة ثانية.

لقد شيد دولوز منظومته الفكرية- لانها تجمع عناصر ابداعية عديدة- وفق مقولة بسيطة مفادها ان الفيلسوف الكبير هو ذلك الذي يتمكن من اقناع قرائه بممارسة التفلسف والغوص في اعماق الحياة الفلسفية بكل تعقيداتها بوصفها حياتهم الاكثر التصاقا بطبيعتهم، وهكذا فمنذ كتابه «التجريبية والذاتية» بدأ رحلة البحث المضنية عن منهجية جديدة تضعه في صلب الاشكاليات الفلسفية بطريقة مباشرة تنفي الفوارق الكلاسية بين المفهوم وصورته، بين الفلسفة وفعل التفلسف، وبين الفلسفة وتاريخها وهذا ما يعبر عنه الباحث جون رشمان John Raychman:

بقوله: «كيف نخرج من تاريخ الفلسفة؟» كيف نذهب ابعد من الفلسفة القائمة ونبتكر أسئلة جديدة؟ هذا البحث عن صورة فكرية مغايرة هو البحث نفسه الذي ما انفك دولوز يواصله في مؤلفاته المختلفة عبر توليف ماهر بين مجموعة من المعارف كالكتابة والرسم والسينما، والسياسة» فما معنى الخروج عن تاريخ الفلسفة يا ترى؟ هل هو نفي للفلسفة ام مجاوزة لها؟ وهل النفي هو المجاوزة؟ إن الخروج من تاريخ الفلسفة يعني بالدرجة الاولى التحرر من المفهوم الهيجلي والهيدجري للفلسفة *، ذلك انهما يحيلان مباشرة الى اعتى التصورات الميتافيزيقية الاكثر ضبابية والاكثر تعقيدا انطلاقا من الانطولوجيا اليونانية المتمحورة بشكل اساسي حول نظرية الوجود ووصولا الى المرحلة الحديثة بمثالياتها المطلقة المقدسة للعقل والتاريخ. على ان ما يثير فضول دولوز ليس هذا الامر المتعلق بمصير الانساق الفلسفية وتحولاتها المستمرة- على أهميته- وانما المصائر الفردية للفلاسفة بوصفها صحائف مفتوحة على المجهول والذي يمثل الأرضية الخصبة التي تحب بذرة الفلاسفة التكاثر فيها. وهكذا لا تبقى الفلسفة مجرد تاريخ لاحداث الفكر وعملياته وانما تصبح الحدث ذاته ببعديه الخاص والعام: خاص من حيث ان للمفكرين خصوصيات تميزهم عن بعضهم بعضا، وعام من حيث ان الخصوصيات الفردية نفسها قد يتولد عنها نظريات ومفاهيم تكون انساقا عامة.

وفي «منطق الحس» يباشر دولوز مقاربة جديدة لا تضع تحديث منهج البحث الفلسفي وتطويره كأولوية مطلقة وانما توجه اهتمامها الى البحث في ماهية العلاقة القائمة بين الانسان المفكر والعالم أو الأشياء، بين الانسان وعالم الأفكار وكيف تنسج العلاقة بين الفكرة والمكان (الجغرافي) فيصبح كل العالم موضوع أشكلة وخزانا لاسئلة متواصلة لا تجد لها أجوبة جاهزة. ذلك ان الجغرافيا (بمعنى المكان) وان كانت تبدو من طبيعة مغايرة لطبيعة الفكر (بمعنى الفلسفة) الا انها في نظر دولوز تشكل عنصرا مساندا هاما لهذا الفكر، اذ لا يمكن لأي تصور مهما حلق في الفضاء الا ان يعود في النهاية للارتكاز على الارض. هذه النتيجة ادت بدولوز الى رفض «التاريخ التمثلي» (أو التاريخ الذاتي) بوصفه تاريخا نظريا يغرى بكل انواع الاغتراب والتداخل حتى لا نقول التيهان، اغتراب ينفي الاختلاف كنقطة اثراء فكرية هامة ليؤسس لمبدأ النمذجة التماثلية المبنية على التصور الواحد الاوحد، النسقي، وهو التصور الذي تمتد جذوره الى ابعد مدى في التاريخ الفلسفي الغربي(١٢) بحيث صار كالمرض الذي لا شفاء منه، فمن افلاطون الى هيجل قضت البشرية اشواطا طويلة من الانهمام بالبحث عن الحقيقة المطلقة المجردة بوصفها اسمى انواع المعارف. وفي الجزء الثاني من الرأسمالية والفصام وهو بعنوان «ضد- أوديب» يواظب دولوز على درب النقد الحاد لكل ما يحيل الى النسقية والانغلاق، ولكن من زاوية مغايرة- مكملة وهي زاوية التحليل النفسي الذي تزداد اهمية اللجوء الى خدماته كلما ازدادت حياة الافراد تعقيدا، ومن ثم كلما ازدادت نقاط التساؤل داخلها. ان اهمية «ضد- أوديب» في تحديد دولوز تكمن في كونه وسيلة لاكتشاف الذات والآخر معا من جهة، ومنهجا جريئا في نقد بعض النتائج المتسرعة التي وصلت اليها «الفرويدية- الماركسية» (Freudo- Marxisme)ممثلة في شخص زعيمها الاول «هربرت ماركيوز».

(Herbert Marcuse) بالاستناد المغالي فيه الى معطيات التحليل النفسي خاصة ما تعلق منها بدور الغريزة الجنسية في بلورة مفاهيم الحركية الاجتماعية وما يكتنفها من صراعات تؤثر بشكل من الاشكال في هذه الحركية.

ومع ان «ضد- اوديب» عبارة عن كتلة نقدية لمجمل الانتاج النظري لمرحلة الستينات والسبعينات، الا انه لم يغفل في النهاية ربط هذا النقد بالبنية التي انتجت فيها هذه النظريات وبمنتجيها او اشخاصها فيما يشبه الدعوة الى «شخصية الفكر» من هنا فانه يصبح في مواجهة فئات ثلاث:

١ - محترفو السياسة (السياسويين)، والمناضلون المزيفون وارهابيو النظرية، وباختصار كل اولئك الذين تتلخص مهمتهم في الحفاظ على الانتظام العام للنسق السياسي وكل بيروقراطي الثورة وموظفي الحقيقة.

٢ - تقنيو الرغبة من المحللين الذين لا يهمهم سوى التأسيس لبنية جديدة لهيكلة مسألة الرغبة وذلك بجعلها احتياجا دائما.

٣ - الفاشيون الجدد، بل كل الفاشيين، طبعا نحن لا نقصد هنا فاشية هتلر او موسوليني، فهذا أمر تاريخي معروف، ولكننا نقصد الفاشية الكامنة في اعماق كل منا، والتي تؤثر في مخيالنا وسلوكنا دون دراية منا، وهذا مفاده انه لكي يغلق باب المواجهة آنف الذكر ينبغي تغيير ترتيب سلم المقولات الفكرية والاجتماعية وذلك بالتأكيد على ترسيخ الاختلاف وتحرير مجال الفعل الفلسفي والممارسة السياسية، وكذا التخلص من عبودية المنغلق سواء أكان نسقا او نظاما او غير ذلك.

لقد كانت فلسفة دولوز ابحارا متواصلا في عوالم متوحشة ترفض منطق الانساق وتنبذ الاطمئنان الى يقين الاجوبة، عوالم تلخصها اسماء: «كانط» (Kant)، «بيكون» (F.Bacon)، «سبينوزا» (Spinosa)، «فرويد» (Freud)، «برجسون» (Bergson) «كافكا» (Kafka)، «بروست» (Broust)، «نيتشه» (Nitzsche)، «فوكو». (Foucault).

اذ بمقدار ما كانت فلسفته اختراقا ومجاوزة لافكار بعضهم فقد كانت عنهم وفيهم، كانت غوصا في عوالمهم الخفية، غير المعروفة، وفي افكارهم غير المتداولة، او على الاقل كما يعتقد هو، ومن اطرف هذه الافكار ما ورد في كتابه حول «نيتشه» حيث يحذرنا من اننا لن نفهم مقاصد نيتشه الحقيقية في فلسفته ما لم نتجنب الاعتقادات التالية– مع انها هي السائدة– عندما نباشر أي تحليل متعلق به:

– ان نعتقد بأن فلسفة القوة عند نيتشه تعني «الرغبة في الهيمنة» او الرغبة في تملك القوة.

– ان نعتقد بان المحظوظين – الاقوياء – في نظام اجتماعي معين يجسدون بالبديهة مفهوم الانسان الاقوى كما يتخيله هو.

– ان نعتقد بان نيتشه يقصد بفكرة العود الابدي تلك الفكرة القديمة الموجودة عند اليونان والهنود والبابليين، او انه يقصد بها تجدد الاطوار الزمنية بين فترة واخرى، او ان تكون عودة الآخر او عودة للآخر.

– ان نعتقد ان مؤلفات نيتشه المتأخرة يطبعها الجنون.

هذه المقاربات الطريفة * تفصح الى حد بعيد عن طبيعة الصعوبات البنيوية التي قد تعترض الباحث في فكر دولوز وفلسفته، وهي الصعوبات التي اخرت انتشاره في محيطه الاوروبي الاقرب، الا ان السنوات القليلة الماضية عرفت بداية اهتمام حقيقي بمنتج دولوز «الزئبقي» خاصة بعد مقولة فوكو الشهيرة التي ذكرناها في بداية المقال: فمن بريطانيا الى ألمانيا، ومن ايطاليا الى الولايات المتحدة الامريكية الى اليابان تمت ترجمة اهم مؤلفاته وبدأت الدراسات النقدية حولها في الظهور تباعا.

الهوامش

١ – Raymond Bellour: Gilles Deleuze: un philosophe, in magazine litteraire n=257, september, 1970, P14.

٢ – Michel Foucault: Theatrum philosphicum: Gilles Delouze, In, critique, n=282 no November, 1970, P886.

٣ – Sihnes et Evenements, propos recueillis par Raymond Berllour et Ewald, Gilles Deleuze: philoseph. E nomade, P23.

٤ – Gilles Deleuze et Felixx GuattariL Qu est- ce que la philosophie? Editionad minuit Paris, 1991, P9.

٥– د. محمد بديع الكسم: الحقيقة الفلسفية، في كتاب «الفلسفة العامة» (٢)، قسم الدراسات الفلسفية والاجتماعية، جامعة دمشق (١٩٨٠– ١٩٨١) ص.ص٢٩٦– ٢٩٩.

٦ – Raymond Bellour: Gilles Deloze: un philosophe nomade, P14.

٧– Jean Beaufret: Heidegger et la theologie, in, kearny et autrres, Hiedegger et la question de dieu editionsGrasset, Paris, 1989, P26.

٨– Gilles Deleuze et Felix Guattri: Qu est- ce- que la philosophie? P100.

٩ – Gilles Deleuze et Felix Guattri: Qu est- ce- que la philosophie? P100

١٠ - Signes et Evenements, P19.

١١ – John Ray chman: Logique du sens: Ethique de l`evenement, in Gilles Deleuze: un philosophe nomade, P37.

١٢ – Gilles Deleuze: difference et repetition, editions p.u.f, Paris, 1968, P.P45- 46.

١٣ – Gilles Deleuze et Felix Guattari: capitalisme et Schizophrenic: Tome I: L`ani- oedipe Editions de minuit, Parism 1972, introduction.

---

* تحمل خاتمة كتاب (ما هي الفلسفة؟ عنوان «من الكاوس (السديم) الى العقل (المخ)» (Du chaos au cervaeu)).

* الافهوم هو الوحدة الاصغر في المفهوم، بمعنى ان المفهوم يتكون من أفاهيم متعددة تشكل وحدته في النهاية.

* هذا الموقف يقترب من موقف جاك دريدا Jacques Derrida في نقده لما يسميه «ميتافيزيقا الحضور» ولا غرابة في ذلك، فموقفهما من الميتافيزيقا متشابه الى ابعد الحدود.

* ليس هنا مجال دراسة موقف دولوز من كل الفلاسفة والكتاب الذين اشرنا اليهم لعلاقتهم بدولوز، اذ ازمع القيام بتحليل بعض كتب دولوز التي تتمحور حول هؤلاء الفلاسفة كل على حدة، واهم هذه الكتب «نيتشه والفلسفة» (١٩٦٢)، «نيتشه» (١٩٦٥)، «الفلسفة النقدية عند كانط» (١٩٦٣)، «سبينوزا ومشكلة التعبير» (١٩٦٨)، وكتابه «فوكو» (١٩٨٦) وهو من اهم الكتب الفرنسية حول فوكو.

---

* جيل دولوز: Gilles Deleuze من اهم الفلاسفة الفرنسيين المعاصرين، ولد سنة ١٩٢٥ وتوفي (انتحر) سنة ١٩٩٦. يمكن القول انه فيلسوف دون (مرجعية فلسفية)، محددة. وان كان يميل بشكل واضح الى فرويد ونيتشه، مارس البحث والتدريس في عدة مؤسسات تعليمية الى ان انتهى به المطاف في جامعة باريس الثامنة (Vincenne) مؤلفاته تتسم بالتنوع والغنى ومن اهمها: (التجريبية والذاتية) (Empirisme et Subiectivite) (1953)، (نيتشه والفلسفة) (Nietzsche et La philosophie). (1962). (فلسفة كانط النقدية) (La philosoohie critique de Ksnt) (1963)، (الاختلاف والتكرار) (Difference et repawtition) (1968)، وهي عبارة عن اطروحته الجامعية الاساسية، (منطق الحس) (Logique du sens) (1973)، (ضد– اوديب) (L'antiOedipe) (بالاشتراك مع المحلل النفساني فليكس جاتاري (١٩٧٢)، (فوكو) (Foucault) (1986)، (ما الفلسفة؟) (Qu est gue la philosophie) (1991)، (بالاشتراك مع جاتاري)، بالإضافة الى كتب ومقالات أخرى كثيرة.



حول أخلاقيات التفكيك

تأليف : كريستوفر نوريس
ترجمة : حسام نايل★

في مقال «السير الذاتية» otobiographies (١٩٨٤م)، يتساءل دريدا عما يراهن عليه المؤلف عندما يضع اسمه على قطعة من الكتابة. وقد كان هذا السؤال عن الاسماء وعن التوقيعات المزودة بسلطة وعن حق النشر او التأليف الفكري محور المراسلات التي دارت بين دريدا وجون سيرل بخصوص موضوع فلسفة فعل- الكلام speech - act وكما سنرى، ستنشأ أفكار هزلية، ولكنها وثيقة الصلة بالموضوع، فيما يخص طريقة هذه الكتابة؛ فما ان تدخل في الملك العام حتى تتعرض، دائما، لاساءات الفهم الممكنة، التي لا يفقدها الاحتكام المباشر الى السياق او مقاصد التأليف شرعيتها. ومؤكد أن دريدا سيقر في هذه الحالة ان نصوصه تعرضت لنوع من التفسير الجامح نمارسه عليها. ونادرا ما يكون دريدا في وضع يسمح له بانتقاد سيرل بقسوة- كما يفعل في مواضع كثيرة من هذا المقال- بسبب تجاهله لطبيعة نصه (نص دريدا) وتفسيره، خطأ وكيفما اتفق، وفقا لمثاليات مستقرة عن اللغة والمعنى والابلاغ، انه اعتراض بسيط يفعله سيرل أو شكل من Tu quoque يؤخذ بعين الاعتبار؛ مصرا على ان دريدا يتحمل نتائج الشكل المتطرف لنزعته الشكية المعرفية. وعلاوة على ذلك، فلن يكون هناك حكم- في صميم الأمانة او الدقة الفكرية- بين الطرائق المختلفة التي تتبناها نصوص دريدا التطبيقية أو التفسيرية. ولايزال ممكنا، بدرجة أقل، أن نناقش- كما أفعل هنا- أن التفكيك فهم خطأ من قبل هؤلاء الذين ينظرون اليه بوصفه ضربا من حرية تأويلية يساء استعمالها تماما، وبوصفه مسوغا لاطلاق عنان كل أنواع الألعاب التفسيرية.

• الى جابر عصفور

ان مقال «السير الذاتية» يمثل محاولة واضحة جدا من دريدا لمعالجة المشاكل التي نشأت في أعقاب ما يسمى بـ«التفكيك الأمريكي». وبعبارة أخرى، يعد هذا المقال محاولة موجهة، على نحو خاص جدا، الى سؤال كيف تترسخ المثاليات في سياق تأسيسي، وكيف يمكن لمشروع ما أن يصبح كارت لعب، او يستغل من أجل اغراض سياسية وثقافية مختلفة، لقد خصص دريدا هذا المقال لالقائه في مؤتمر أعد بمناسبة الذكرى المئوية الثانية لاعلان الاستقلال الأمريكي- بجامعة فيرجينيا، شارلوتسيفل، وقد بدأ محاضرته بالتنازل عن أية اهلية لعنونة هذه الموضوعة theme التاريخية الخطيرة، انه اعتذار بمصطلحات «فعل- الكلام»، يمثل حيلة اختارها دريدا لتكون مدخله الى هذا الميدان البلاغي والايديولوجي المعقد. ولكن ما جعله يواصل الكلام ان المناسبة وثيقة الصلة بسياسات التفكيك ووثيقة الصلة بسؤال لماذا يمارس التفكيك هذا التأثير على النقد الأدبي الامريكي. ويستطيع المرء أن يكتشف في هذا النقد، كنوع من نص- تحتي متدفق، انشغالا بأسماء خاصة (على سبيل المثال، اسم «جاك دريدا») وانشغالا بطريقة التعلق بجسد الكتابة وأثره القدري على القراء والمؤولين؛ أثر لا يمكن التنبؤ به أو ابقاؤه داخل حدود سيطرة المؤلف.

ومع ذلك، يتساءل دريدا: ماذا يكون، على وجه الضبط، او كان، الوضع الشرعي لهذه الوثيقة بايماءاتها التي تؤشر تقليديا على انبثاق كينونة سياسية وقومية جديدة هي الولايات المتحدة الأمريكية؟ من كان هؤلاء الناطقون الرسميون «الوكلاء»؟، من

★ مترجم وباحث من مصر.

هؤلاء المواطنون والنواب الذين وضعوا توقيعهم على هذه الوثيقة الخطيرة؟ وعلى نحو اكثر دقة: ما الذي أمد توقيعاتهم بسلطة، حيث من المفترض أن المصدر الدستوري الوحيد لهذه السلطة كان هم انفسهم الذين كانوا قيد التخلق بوصفهم موقعي الوثيقة؟ وهذا السؤال يؤدي الى سؤال أبعد عن كيف نشأت الديمقراطية النيابية، بما أن هؤلاء الذين لعبوا دورا في لحظتها التدشينية لم يفوضهم، على نحو واضح وحاسم، أي جهاز قائم من القوانين أو الاجراءات. وليست هذه مجرد اشكاليات تافهة يحلم بها تفكيكي مراوغ بحثا عن انعطاف جديد يتمتع بمفارقة؛ فقد تم النقاش بتوسع في أدب القانون الدستوري، وتم تقديم مقترحات متعددة من اجل التهرب من النتائج المحرجة جدا التي تترتب على اثارة مثل هذه الاشكاليات. ويؤيد بعض منظري فلسفة التشريع- وأشهرهم هارت - H.LA.HART نسخة فلسفة اوستن عن فعل- الكلام التي تجادل بأن القانون هو، أساسا، ضرب من النطق الانجليزي Performative utterance وان قواعده تضطلع بمفعولها عن طريق العرف الضمني الملزم مثلما الحال في الوعود ومراسم الزواج وهلم جرا(١). وعندئذ، سنتساءل عما يجعل السلطة ملازمة، على اية حال، لقانون ما- او لنصوص مثل الدستور الامريكي او اعلان الاستقلال- لم يكن موقعوه الاوائل، لحظة التوقيع، مزودين ديمقراطيا بسلطة تؤهلهم للعب هذا الدور. ويعتقد هارت ان اثارة هذه الأسئلة تعتبر اساءة فهم لطبيعة اللغة الحقوقية؛ إثارة تنطوي على تشويش لحقول الخطاب «التقريرية» Constative و«الانجليزية» Performative، واخفاق في فهم ان اللغة تدل- وتحمل معاني والزامات محددة تماما- دونما استدلال منطقي. ان سلطتهم مستمدة من الفهم نفسه للاحساسات والسياقات نافذة المفعول التي تحكم ممارسة احالة فعل- الكلام كل يوم.

احدى الطرق لفهم نقطة دريدا القول بأنه يرفض هذا «الحل» الفطري والساذج لتناقضات القانون والتمثيل السياسي. وهكذا يتساءل دريدا مرة اخرى: ما الذي أهل هؤلاء النواب الاوائل للتحدث نيابة عن شعب امريكي وافق عليهم؛ شعب مفترض فقط بأمر اداري، بما انه لم يكن ثمة بعد دستور مكتوب يحفظ هذا الامر؟ «ولهذا السبب فقد اجتمعنا نحن الممثلين للولايات المتحدة الامريكية في الكونجرس العام... نعلن باسم، وبواسطة، سلطة شعب الجاليات المخلص؛ نعلن، ونصرح، على نحو مستوف للشروط القانونية، ان هذه الجاليات المتحدة هي، وينبغي ان تكون، ولايات حرة ومستقلة» (مستشهد به في السير الذاتية، ص٢٦) وكما يلاحظ دريدا، فثمة سلسلة من التأثيرات الانجازية الفعالة في هذا الشاهد، تتضمن تحولا مما «يكون» الى ما «ينبغي ان يكون» أساسا لمجتمع حر وعادل. وبكل تأكيد، يمكن للمرء ان يأخذ الكلمات بقيمتها السطحية بوصفها مشرعة بذاتها لولاء ديمقراطي- ليبرالي. وعندئذ، فلن يكون هناك مجال للتساؤل مثلا عن كيف يحدث التحول من حالة مفترضة للامور (حالة ما قبل دستورية) الى نظام سياسي جديد يوفر مصطلحات مشرعة لدستوريته، هذا هو زعم هارت الاساسي تبعا لنظرية فعل - الكلام بوصفها نظرية صالحة للتطبيق على فلسفة القانون: انها تساعد على حل كل المشكلات التي تثار لو أن المرء فسر الخطاب الحقوقي بمصطلحات تقريرية constative محضة. وكثيرا ما تناول اوستن النقطة نفسها عندما افترض ان اشكاليات عديدة ومهمة في الفلسفة- اشهرها تمييز الواقع/ القيمة، واستحالة النقاش البيني منطقيا- يمكن ان تفهم بوصفها مجرد اشكاليات مساءة الفهم، لو التمس العذر، بسبب تنوع الوظائف الانجازية performative في اللغة، ومن وجهة النظر هذه يغدو اعلان الاستقلال وثيقة تستمد قوتها المهيمنة- ذاتيا من افتراضات ضمنية عن المعنى والسياق اللذين يمكننا من الاقرار بـ«فعل- الكلام» المصاغ ببراعة («المناسب»)؛ حيث يمثل التحول من «يكون» الى «ينبغي» نقلة بلاغية مألوفة تماما لا تقتضي شرعيتها سوى تصديق رسمي من ذوات مصطفاة تلقائيا قبل القانون. وبالتالي، يصبح دفع التحليل الى ما وراء ذلك- مثلا بالتساؤل عما يجعل هؤلاء الذين وقعوا اولا على الاعلان مستحقين للسلطة مهما حدث- مجرد تشويش للحقول اللغوية- الحقوقية.

سيرفض دريدا، بقوة، اننا نتصرف تبعا لهذه الفترة الساذجة في معظم الحالات العملية بدءا من الوعد او العهد الذي يقطعه المرء على نفسه وانتهاء بقبول القيم المحفوظة في قانون دستوري. ولا يزال دريدا مصرا على ان هذا القبول يتوقف على الاخفاق في - او عدم الرغبة الطبيعية في- التسليم بالعنصر القاطع لـ«اللاحسم» undecidability المصاحب لافعال- الكلام بوجه عام. «يمكن للمرء ان يفهم هذا الاعلان بوصفه فعلا من أفعال الولاء الرنان، وبوصفه تظاهرا كاذبا بالفضيلة لا غنى عنه لأية قوة سياسية او عسكرية او اقتصادية ضاربة، او يمكن

ان يفهم، على نحو اكثر وضوحا وأكثر اقتصادية، بوصفه انتشارا عسكريا لفضالة tautology: وبقدر ما لهذا الاعلان من معنى وتأثير، فلابد له من شاهد حاسم ذي شرعية» (السير الذاتية ص٩). والشاهد في هذه الحالة هو الله GOD، على اعتبار ان الاعلان يحتكم الى «قاضي العالم الأعلى» بما انه الضمان المطلق لـ«صحة مقاصدنا». ذلك هو الالتجاء الى «مدلول متعال» وقوة تضمن هذه التوقيعات وتمنحها قوة «الكلمة» المزودة بسلطة والمعفاة من تقلبات الملابسات التاريخية، ان سرية الاصول تستبعد أسئلة الشرعية؛ سرية الاصول التي جعلت من هذه الوثيقة شيئا ما آخر أبعد من مجرد تسجيل لاحداث زمن محدد، ان الوضع الشرعي «التمثيلي» للموقعين لحظة ان وقعوا بأسمائهم ليس سؤالا عن الشأن الاعظم Utmost Importance فقد أصبح فعلهم جزءا من القضاء والقدر القومي الذي يديره إله غرضه ان يطيعه الموقعون على نحو مطلق.

ان هذا التحليل يتصل، على نحو واضح، بكل ما يكتبه دريدا عن الانحياز «المركزيعقلي» في الثقافة والفكر الغربيين بدءا من افلاطون وانتهاء بالعلوم الانسانية الحديثة؛ الا ان التحليل يضطلع بقوة تدشينية نوعية جدا- في سياق خطابه في شارلوتسيفل- ووثيقة الصلة بمسألة سياسات التمثيل ومعرفة الذات فيما يتعلق بالديمقراطية الليبرالية الامريكية التي يهتم بها دريدا كثيرا؛ ذلك التقليد TRADITION الذي يرتكز- او هكذا يجعلنا دريدا نعتقد- على تعام، ولو انه بمعنى ما تعام ضروري، عن مشاكل في دستوره (المكتوب)، وبالمثل، تنشأ اسئلة مشابهة في قراءة دريدا لروسو، وبصفة خاصة قراءته لفقرات من «العقد الاجتماعي» تصوغ مثاليات سياسية بلغة طبيعية واصول ما قبل اجتماعيين. وما يريد دريدا ان يوضحه هو لحظة الاحتكام الفاشستي- الرجوع الى قوة مطلقة ومشرعة- التي تنطوي عليها كل الاساطير الخرافية عن الاصل. مما يعني في النهاية التسليم بالسمة التشويشية -APORATIC جذر التناقض- للديمقراطية الليبرالية المؤسسة على الوضع الشرعي «التمثيلي» لمواطنين يفترضون هذا الحق، فقط، عبر ضرب من الخدعة البلاغية. ان «هذا الابهام، وبعبارة أخرى هذا اللاحسم بين البنية الانجازية والبنية التقريرية شرطان ضروريان من اجل انتاج تأثير تعوزه الامانة او مبهم بالضرورة» (ص٢١)، ويجادل دريدا بأنهم شرطان اساسيان للمحافظة على أي نظام اجتماعي مؤسس على افتراض حقوق جمعية او شخصية. وربما يقود هذا التحليل الى تصويرهما بوصفهما نتاجين لـ«نفاق او موارية او لا حسم او خيال»، وعلى الرغم من ذلك فانهما يظلان اساسيين لوجود متحضر، كما يسلم دريدا، وليس لوجود «مفكك» Deconstructed بمرح لو فهم المرء- خطأ - بواسطة ذلك مجرد ممارسة لتمزيق النصوص والايديولوجيات. فما يكون موضع تساؤل هنا هو الفهم الافضل للوسائل التي يكون بها المجتمع المتحضر محفوظا من تهديد الشك المتواصل في شرعية بنوده المؤسسة.

ان لهذا الفهم نتائجه السياسية الواقعية جدا، وربما بصفة خاصة في السياق الامريكي، حيث يحفظ الدستور المكتوب قيما ومبادئ محددة «واضحة بذاتها» افتراضا، يفسرها قضاة المحكمة العليا بطرق مختلفة مع صلاحية اسقاط قرارات الهيئة التشريعية الحكومية المحصنة تماما، كما انه ضد الخلفية التي تحتاج اليها لتقدير اهمية قراءة دريدا التفكيكية للنصوص السياسية. وما يرفضه دريدا في نسخة الاجماع المعياري لنظرية «فعل- الكلام» - تلك النسخة التي يعتمدها جون سيرل- هو فكرة ان المعاني يقرؤها المفسر المزود بسلطة الذي يعرف تماما ما يلزم عن الفهم الصحيح، بوصفه واسطة الحق الطبيعي؛ ويتوافق هذا الافتراض مع وجهة نظر الخطاب الحقوقي الذي يتبناه ليجسد الحكمة Wisdom المتراكمة التي تستقر «قوانينها»- فميا يتعلق بمعظم الحالات- في شكل (تقريري) Constative صريح، سلطته حاضرة في الاعراف الضمنية المتعددة الاشكال والملزمة على نحو مطلق. ويسود هذا الرأي فيما بين منظري فلسفة التشريع (مثل هارت) الذين يؤسسون أفكارهم على النظام البريطاني حيث كثيرا ما يتحدد بقانون عام مسبقا، وحيث يتم الوصول الى الاحكام عن طريق مقارنة حالة بحالة بدلا من الاحتكام الى مبادئ «واضحة بذاتها». وربما يساعدنا هذا الفرق على توضيح لماذا يحقق التفكيك هذا النفوذ الكبير جدا في أمريكا سواء على مستوى المعلقين المروجين له او المعادين؛ فامتلاك دستور مكتوب تكون مبادئه عرضة لكل أنواع المراجعة القضائية بعيدة المدى- على سبيل المثال فيما يخص مسائل المساواة العرقية والحقوق المدنية والاجهاض... الخ- يخضع الحاشية السياسية لأسئلة النظرية النصية والتفسيرية التي لا يعتد بها في السياق الثقافي البريطاني.

ويواصل دريدا ليتأمل علام يكون الرهان في الخلاف بين القراءات القانونية واللاقانونية للنصوص. ان العنوان الفرعي لمقال «السير الذاتية» هو (درس نيتشه وسياسي الاسم

الخاص)، وما يلمح اليه دريدا هنا هو حقيقة ان التوقيعات لا تكفل اقرار مقاصد المؤلف «الفعلية» لهؤلاء الذين يقرأون وينصبون انفسهم ورثة ومفسرين مزودين بسلطة. وتقدم حالة نيتشه، بصفة خاصة، مثالا مناسبا؛ حيث تعرضت كتاباته لسلسلة عنيفة جدا من الدعاوى والدعاوى المضادة للمراجعين. ويتساءل دريدا عن: الى أي مدى يمكن ان نستبعد هذه القراءات على اساس اساءة تفسيرها او تحريفها لما كتبه نيتشه فعليا؟ ثمة قراءة فاضحة جدا تجند نيتشه بوصفه اول ايديولوجي نازي، وبوصفه مفكرا طعمت تعاليمه عن الانسان- الفائق، ومذهبه عن «العود الابدي»، اسطورة التفوق الآري والرايخ الثالث الابدي. ويتقبل دريدا الحجج الواردة في دفاع نيتشه: ان كتاباته كانت عرضة لاساءة قراءة فجة وغير متبصرة، وقد ساعدت حماسة اخته المضللة التي انتمت فيما بعد الى النازية على ذلك. ولكن يظل السؤال: لماذا قدمت نصوص نيتشه نفسها لتعامل بتلك الطريقة؟ وهل يستطيع المؤلف ان يقدم بيانا عن كتاباته اذا خالف تفسيرها المستقبلي مقصده الحالي؟ واذا كانت هذه هي الحال، فما الاسس الداعية الى الايمان بتلك القيم السياسية والاخلاقية المحفوظة في الوثائق، مثل الدستور الامريكي، التي تدعي حقائق لا زمنية وواضحة بذاتها؟ ان هذه الاسئلة تنطوي على قضية تثيرها قراءة دريدا لنصوص التحدار Tradition الثقافي الغربي، ثم الا تكون ثمرة هذا المشروع الدريدي (كما يجادل كثيرا من خصومه) ان نتخلى عن اية فكرة عن الحقيقة وعن كل وسائل الحكم الخاصة بمسألة المسؤولية الاخلاقية، في حالة مثل كتابات نيتشه؟

يرفض دريدا، تماما، هذا الاستنتاج، ويصر على انه ليس من قبيل المصادفة- او بسبب حادث تاريخي عرضي وغير متوقع تماما- ان يتم تصعيد نصوص نيتشه على نحو سيئ في المرحلة النازية؛ حيث يجب ان يضع المرء اية عبارات تملصية من مثل «ان نيتشه لم يفكر في ذلك» و«لم يقصد ذلك» موضع التساؤل. لقد كيف نيتشه نفسه تماما تبعا لفكرة ان «تأملاته لم يحن وقتها»، وان العالم ليس مستعدا بعد لحكمته، وان الارواح المصطفاة في عصر اكثر تطورا سوف تدرك تماما مغزى تأملاته وحكمته. وبصرف النظر عن التنصل الواضح من اية مسؤولية فان هذه الفكرة تضع نيتشه بقوة في وضع احراز سمعة حسنة جدا (او لوم) بسبب ما كان معمولا به من تراثه المنذر بسوء. وحقيقة، فقد اقتضت فكرته عن «العود الابدي» ان الروح Soul القوية ستتقبل ارتدادات القضاء والقدر الغريبة والمفروضة مهما يكن، وستقرها دون أدنى شعور بهاجس اخلاقي. وعلى هذا النحو تستلزم كتابات نيتشه فعليا، بلجوئها الى ما يسميه دريدا التأمل المستقبلي النوعي iitatis generis futuri med، ان تقرأ بهدف اساءة استعمالها. وعندئذ، يصبح ضروريا ان نتساءل «لماذا كان برنامج المبادئ الحزبي الوحيد الذي استطاع الاحتيال على تعاليم نيتشه هو برنامج النازية؟» (ص٩٨). ليس هناك امكان لتبرئة نيتشه بالفصل الصارم بين مقاصد المؤلف والتأثيرات البعدية للكتابة؛ فكون كتاباته قد خدمت هذا الغرض الايديولوجي فذلك اشارة كافية الى ان الامر اكثر من مجرد انطوائه على اساءة قراءة غبية وفظة لنصوص نيتشه.

ويذكر دريدا افتراضا لافتا عن «الآلة المبرمجة» (progromatrice machine)؛ حيث يتمكن المرء من ان يضع، على الاقل، حدودا للعبة التفسيرات الشاذة. وهي فكرة ترجع الى استعارة دريدا الخاصة بـ«الرؤوس المتعددة القارئة» multiple reading heads التي تهدف (قياسا على رؤوس الكاسيت التي تسجل وتمحو في الـ(machine tape) الى افتراض عادة أننا نقرأ تزامنيا ما يكون هناك امامنا وفي الوقت نفسه السلسلة اللامتناهية من المعاني والاشارات الضمنية المتناصة احتمالا التي يعمى او يطمس بعضها المعنى المباشر لـ«الكلمات على الصفحة».(٢) ويوفر لنا دريدا بعض الامثلة الموضحة لهذه العملية في نصوص مثل «نواقيس» Glas، و«مواصلة الحياة» living on و«جلسة مزدوجة»× Double Session؛ الا ان التوكيد بتغير، مع مقال «السير الذاتية»، الى فكرة مختلفة عن «الجهاز» النصي، الى الاعمق في طبيعة النظام المنضبط، حيث يبرمج المرء، سلفا، بطريقة ما، امكانات القراءة الشاذة. وهنا، يثار سؤال عن محاولة تحديد ما يتعلق بالنص النيتشوي مما يقدم سندا لهذه التفسيرات المتعددة. وليس هذا معناه ان هناك احتياطيا عميقا من معان كامنة او احتمالية (ربما «لا وعي»)تقبع هناك منتظرة فقط ان ينشطها التماس مع انواع معينة من التحيز الايديولوجي، بل اننا بالاحرى نفكر (كما يفترض دريدا) بلغة «اساءة الاستعمال التقليدية»، وعلى طريقة قراءة تضع يدها على حيل النص المتباينة (حيل السياق والمجاز والاقتصاد البنيوي) ثم تخضعها لغرضها، ولا ينطبق هذا على نيتشه فقط بل على هيجل وهيدجر وآخرين كانت كتاباتهم باعثا على كل ضروب التفسيرات المتضاربة.

وهذا ما يحدث في حالة نيتشه؛ فالنطق «نفسه يدل على الضد، ويتماثل مع معناه المعكوس ومع القلب الارتكاسي لذلك الذي

يحاكيه». انها مسألة حيل مفاهيمية موظفة للنص، مثلما في قراءة دريدا لافلاطون وروسو وهيجل، ينبغي قراءتها بانتباه يدقق في التفاصيل؛ وذلك من اجل التشكيك في، او تخريب، الرصيد (المفاهيمي) المعترف بصحته. وبالفعل، ففي «محفزات» (Spurs ١٩٧٩م) يوضح دريدا كيف ان هذه القراءة ممكنة عن طريق البدء بمساءلة موقف نيتشه المشهور والقاسي ضد الانوثة. فما يقوله نيتشه- ويكرره باصرار هيستيري- ان المرأة مصدر كل الحمق والجنون، وهي رمز سيراني×× يغوي الفيلسوف الذكر مبتعدا به عن طريقه المؤدي الى الحقيقة، ويكتب نيتشه عن «تطور المثال»: «لقد اصبح اكثر خبثا ومكرا وإبهاما- لقد اصبح انثويا»(spurs ص٨٩). لكن هناك نوعا من المفارقة المورطة بذاتها هنا، يشير اليها دريدا بسرعة: اذا كان نيتشه قد انشغل هو نفسه تماما بهذا التدمير «الماكر» للفلسفة- فك انظمتها ومفاهيمها الفخيمة والاتلاف البلاغي لمزاعمها عن الحقيقة- وهو انشغال يبدو رذيلة لامرأة غريبة الأطوار، واذا كانت المرأة بالفعل نقيضة للحقيقة ومبدأ للجنون، فانها عندئذ تعد حليفة لنيتشه في حملته ضد البناء النظامي العظيم للفلاسفة الذكوريين بدءا من افلاطون وانتهاء بكانط وهيجل؛ مما يعني في النهاية ان كل الانتقادات العنيفة الضد أنثوية التي يعلنها نيتشه الساخر لها سمة ذات حدين، مما يجعلها تنقلب دائما ضد قصد نيتشه المعلن، وبمفردات دريدا، فثمة «عمى منتظم ومتواتر» في النص يسم هذين الموقفين حيث ينحل معنى ما وراء قوتيهما ليعرف أو يفهم «بوعي».

وعندئذ تصبح المرأة هدفا لاحتقار نيتشه الكاره للنساء وصورة رمزية- بهذا المنطق الغريب للقلب- تؤدي به الى مخاصمة السلطة العليا للعقل، على حد سواء. ولأن المرأة مرتبطة في كل موضع عنده بتيمات المجاز والاسلوب والكتابة فان هذه الحيل يعممها نيتشه ضد مزاعم الفلسفة السائدة عن الحقيقة. وبذلك يستثمر الارتياب القديم في اللغة «الشعرية» او الرمزية: ارتياب يعاملها بوصفها مجرد انحراف عن القاعدة وبوصفها حرية يساء استعمالها، لا موضع لها، في خطاب العقل «الوقور» او الموضوعي او الباحث عن الحقيقة. وهكذا يشرع نيتشه (مثل دريدا) في الكشف عن بعض الحيل التي تحمى الفلسفة من اختبار رموزها ومجازاتها التأسيسية. انه شروع بدأ به دريدا جداله- او على الاقل عند مرحلة اولى من جداله- في «الميثولوجيا البيضاء». فمنذ ارسطو حتى الآن يسعى الفلاسفة الى تعريف المجاز metaphor وفقا لمصطلحاتهم، بوصفه صورة تتضح اشتغالاتها دائما بإحالة بعضها الى البعض وبوصفه نوعا من اللغة ذات امتياز وموثوق بها ابستيمولوجيا؛ حيث «تعرف الفلسفة المجاز بوصفه فقدا مشروطا للمعنى واقتصادا للخاص proper دون تلف يتعذر ترميمه وبوصفه انعطافا يتعذر اجتنابه، وايضا بوصفه تاريخا تحت معالمه على اعادة الاستحواذ الدائرية على الحرف literal عبر أفق المعنى الخاص» (هوامش الفلسفة، ص٢٧٠) ان ما يفعله نيتشه هو دفع هذا النقد الى موضع يبدو معه أي تمييز بين «المفهوم» concept و«المجاز» metaphor ضربا من تخويل خيال مصمم على جعل الفلسفة تعمل وفقا له.

وهكذا ، فعندما ربط نيتشه المجاز بالمرأة- وبكل شيء يخدع او يغوي او يفسد هيمنة المفاهيم الفلسفية- فان تأكيداته تلك نادرا ما تم تناولها في مواجهة القيمة .Value ويجادل دريدا بانه ليس كافيا ان نقلب حدى التعارض الاساسي فحسب ونعلن ان المجاز سيمثل من الآن فصاعدا حقيقة الفلسفة او انه اسم انثوي لمبدأ ما متعال «فيما وراء» استراتيجيات العقل الذكرى المختزلة. وعند هذا المستوى يظهر «اللاحسم» undecidability بين كل الافتراضات المتعلقة بالمجاز والمرأة». فمن المستحيل ان نفصل اسئلة الفن والاسلوب والحقيقة عن سؤال المرأة. وعلى الرغم من ذلك فان السؤال «ماذا تكون المرأة؟» هو نفسه مرجأ بواسطة الصيغة البسيطة لاشكاليتها العامة.. مؤكدا ان المرأة ليست موجودة في اية اشكال مألوفة من المفهوم او المعرفة، اضافة الى انه من المستحيل ان نقاوم رغبة البحث عنها» (SPURS ص٧١) ومن ثم يزعم دريدا- ربما يفكر المرء «على نحو مشاكس»، نتيجة تأويل ضيق- ان نيتشه لم يكن متضاربا فقط في موقفه تجاه المرأة بل يمكن ايضا أن يقرأ بوصفه مقاوما نسويا خفيا لكل تجاوز او اعلاء لسؤال الاختلاف الجنسي. وعندما يصف هيدجر نيتشه- مثلا- بانه «آخر الميتافيزيقيين» فانه لم يكن قادرا على التفكير في «الاختلاف الانطولوجي» وأولية الوجود اللذين يتخاصمان، في النهاية، مع هذا التقليد؛ كما تتجاهل حجج هيدجر، على حد سواء، طاقات اسلوب نيتشه وتلميحاته الفاضحة عن الاختلاف الجنسي اللذين يهربان من هذه المقولات التأويلية.(٣)

ان قراءة هيدجر هي مجرد «تفاهات لا قيمة لها» نظرا لانه يبحث عن حقيقه نص نيتشه بطريقة لا تبالي بقوى النص التي تثير التشويش.

وعلى هذا النحو المشار اليه فان سؤال المرأة «ليس بأية حال

سؤالا خاصا بمنطقة من مناطق الجسم في نظام اكبر سيخضعه اولا لحقل الانطولوجيا الشاملة، ثم لميدان الانطولوجيا الجوهرية، وفي النهاية لسؤال حقيقة الوجود نفسه (Spurs ص١٠٩) ذلك كان مشروع هيدجر من اجل «هرمنيوطيقا وجودية» اصيلة، عندما فكر في الرجوع الى ما وراء هذا الانحراف الفاجع عن الحقيقة الموثوق بها؛ ذلك الانحراف الذي يسم تاريخ الفكر «الميتافيزيقي» من افلاطون الى اليوم الحاضر. وما يجعل هيدجر يبقى على هذه القراءة لنيتشه- حيث يعامله فقط بوصفه مبشرا محدود الاثر في المشروع التأويلي- التعامي المصمم عن اسئلة الاسلوب والسياسات الجنسية. فكل ما يلصقه نيتشه بالمرأة- «تحفظها المغوي ووعدها الفاتن الذي يتعذر تحقيقه والحاجب دوما لتعاليها المثير»- يشير الى اضطرار هيدجر الى أن يتجاهل كل ذلك من اجل مصلحة موقفه الهرمنيوطيقي المحدد. وفي نهاية تفسيره مجال للتلاعب بأسلوب وبلاغة الاختلاف الجنسي مما يربك تماما المشروع الهيدجري. و«هنا، وبطريقة تشبه طريقة الكتابة تظهر المرأة، بثقة واطمئنان، مواهب قوتها المغوية التي تسيطر على الدوجمائية، فتضل وتوجه هؤلاء الرجال السذج- الفلاسفة»(Spurs ص٦٧).

وهكذا، فثمة نسخ عديدة من قراءة نيتشه لا تحوز احداها أي ادعاء مطلق بتوضيح «حقيقة» نصه؛ بل كلها – وهذه نقطة دريدا- ممكنة عن طريق شيء ما في منطق كتابته او في سياقها او في حيلها البنيوية، ولم تكن اساءة الاستعمال النازية للتيمات النيتشوية مجرد مصادفة تاريخية وحادثة عرضية مجهزة ومكتوبة سلفا. ويعتقد دريدا ان هذه «التبسيطات المخلة المنتشرة» تخضع لقانون محدد يمكن ملاحظة تأثيراته، على أحسن وجه، في البرامج الايديولوجية المتعددة التي تؤسس نفسها باسم نيتشه. فمن الخطأ ان نفترض ان معنى الكتابات «خالد» (كتابات دائمة SCRITA MANNENT)× وان معناها قابع هناك ينتظر الفحص في حالات الشك وانها محفوظة من عصر الى عصر بواسطة جماعة المفسرين المزودين بسلطة ذاتية، مثلما الحال مع نيتشه او مع نص مثل «العقد الاجتماعي» لروسو، او مع وثيقة ذات مغزى زمني مثل اعلان الاستقلال الامريكي. فهناك دائما امكان لقراءة جذرية جديدة تغير تماما- الى الاحسن او الاسوأ- الطريقة التي تتماس بها هذه الكتابات مع ممارساتنا الاجتماعية والسياسية. وليس ذلك اذنا بالمرح النسبي، وليس اذنا لكل احد بعمل مقاربة حرة دون تقييدات على «اللعب الحر» Freeplay للخطاب التفسيري، فمازال ممكنا ان نعي ونفكك الاشكال المتنوعة من اساءة القراءة المغرضة التي تجمل المزاعم الايديولوجية عن القوة.

يبين دريدا في مقالة من مقالاته عن هيجل «من الاقتصاد المقيد الى الاقتصاد العام»، في كتاب «الكتابة والاختلاف» كيف ان هذه التفسيرات المختلفة يمكن ان تقبض على عناصر معينة في النص وتنميها باتجاه غايات متباعدة جذريا، ويطال هذا الدرس، في مقال «السير الذاتية»، المفكرين ما بعد الهيجليين الين يرثون كلا من القوى والسقطات اللامبنية للعقل الديالكتيكي، ويكتب دريدا انه ليس بالمصادفة، بل بنوع من «القضاء والقدر البنيوي»، ان يحدث هذا الخلاف في القراءات بخصوص اسم هيجل او نيتشه او هيدجر، مما يعني انه ليس ثمة قراءة بريئة ايديولوجيا بل ان كل القراءات تتحمل مسؤولية التأثيرات- الاخلاقية او السوسيو سياسية- التي تعقبها. ان المخاطرة بوضع اسم المرء على هذه الكتابات ليس نوعا من المخاطرة التي تعفي الموقع من تقديم تبرير لما قد كتب؛ بل هي، بالاحرى، مخاطرة من النوع الذي تناوله فرويد، على سبيل المثال، عندما استهل الخطة التحليلينفسية بوصفها مشروعا وسم منذ البدء بالنزاعات والخلافات والصراعات من اجل بسط النفوذ على متن النصوص التي حفرت اسمه والتي لم تصل به الى حالة القانون الابوي لاصول وحضور مطلقين.

ويصف دريدا في مقال «الدخول الى خاصة المرء» Into One's Own Coming النتيجة اللافتة للتأثيرات البعدية، ويؤجل التكرارات التي تشكل حادثة واحدة في هذا التاريخ.(٤) وهي حادثة ذات علاقة بتثمير فرويد في انتظام معين من الفكر التأملي، وذات علاقة بما يمس حياة عائلته وعلاقاته بأطفاله واحفاده، وذات علاقة بمستقبل الحركة التحليلينفسية وذات علاقة برغبة فرويد في المناورة بهذا المستقبل عبر ضروب مختلفة من الاستراتيجية الوقائية. ونقطة دريدا، ببساطة، هي ان الربط ممكن بين هذه المظاهر المتنوعة لتاريخ الحالة Case الفرويدية، وما يكون موضع تساؤل هو المغامرة «التأملية» بكلا مستوييها: المشروع النظري الذي ينطوي على المخاطرة باسم المرء، اسم كل من فرويد رب الأسرة الغيور وفرويد مخترع التحليل النفسي. ويرتبط هذان البعدان المركبان في الطابع السردي لنص مثل «ما وراء مبدأ اللذة»؛ فلا هو «تاريخ» من ناحية ولا هو «سيرة ذاتية» من ناحية اخرى.

إن نصوص دريدا المختلفة عن فرويد تقتفي- مثل قراءاته

المتعددة لنيتشه- اثر هذا النموذج من المغامرة الابدالية ومحاولات السيادة التأويلية؛ فقضية دريدا في «فرويد ومشهد الكتابة» هي سلسلة الاشكال الكتابية والمجازات التي يلجأ اليها فرويد في الاقتصاد الشارح للدوافع والرغبات النفسية(٥). ولا يتخلى فرويد كلية عن فكرة ان التحليل النفسي قد يصبح، ذات يوم نوعا من العلم المطبق، وان المظاهر الهرمنيوطيقية للتفسير قد تفسح، في النهاية، مجالا للحساب العصابيفسيولوجي للعقل واشتغالاته. وتؤدي مساعيه في هذا الاتجاه (من اشهرها «مشروع من اجل سيكولوجيا علمية» الذي لم يكتمل) الى تصوير العقل بوصفه مجالا من طاقات وقوى متنافسة تشرحها، على احسن وجه، مصطلحات ميكانيكية؛ ولكن لان هذا المشروع غير عملي تماما فان فرويد يلجأ الى مخططه البديل، مخطط العقل اللاواعي بوصفه نوعا من نص مكتوب دون الوعي، وبوصفه عملية تؤخذ تأثيراتها بعين الاعتبار فقط عن طريق المجازات المتحققة والمنتشرة للكتابة. تلك كانت فكرة فرويد- وان كانت نزوة عرضية- عندما قارن العقل اللاواعي بـ«كتابة سرية خافتة» Mystic Writing Pad ، حيلة بلاغية تنطوي على قلم ولوح شمعي يحفظ النقوش (كما كانت) بشكل مستتر او غير منظور لفترة طويلة بعد ان كانت ممحوة ظاهريا من على سطحه، وبمناورة جدلية نموذجية، يزعم دريدا ان استخدام هذه الصورة البلاغية بعيد عن كونه مجرد لعبة مرحة Jeu D' Eperit من جانب فرويد حيث تقدم، كما تفعل، تقريره الموحي جدا والمكتوب بحذر عن العقل اللاواعي بوصفه نوعا من «آلة كاتبة». Writing Machine ولن يتنازل فرويد ابدا عما يسميه دريدا «خرافته الاعصابية» Neurological Fable وعن نسخته العلمية المخطوطة للتحليل النفسي التي ستضع نهاية لتلك الانماط والمجازات التأملية الا ان هذه النسخة المخطوطة لن تكتمل ابدا، وستبرز اخفاقاتها بالرجوع الى تصور جراماتولوجي مختلف، ويفترض دريدا، في هذه الحالة، ان السؤال الوثيق الصلة بالموضوع ليس ما اذا كانت النفس، بالفعل، «نوعا من نص»، بل الاشد جذرية، «ماذا يكون نص ما، وما يجب ان تكونه النفس لو ان نصا ما يمثلها؟» (الكتابة والاختلاف ص١٩٩).

بنهاية هذا المقال يبين دريدا كيف ان كليات الوجود هي مجازات كتابة عند فرويد، ويبين كيف ان الدور الحاسم الذي تلعبه تلك المجازات في تقريراته العديدة عن النشاط اللاواعي واضح في اللغة والحلم، وتلك هي الكتابة بوصفها كتابة اصلية Archiecriture كتابة تتجاوز التعارض الكلاسيكي بين الكلام الحاضر بذاته ومجرد العلامات المكتوبة، وما دفع فرويد الى الاعتقاد بذلك- عند المستوى اللاواعي وما شابهه- هو ضرورة اسبقية الكتابة على الكلام، والاقتصاد النفسي الذي يمكن ان يشرح، بواسطة الآثار Traces والاختلافات Differences ، والنقوش Inscription ، والعلامات اللاواعية Subliminal Marks ، وهلم جرا، ان فرويد يشرح، كما يكتب دريدا «بوحدات كتابة لازالت تبدأ، بدلا من لغويات مهيمنة بواسطة نزعة فونولوجية قديمة، تلك التي يراها التحليل النفسي دخيلة بقضاء وقدر» (ص٢٢٠)، وذلك لان فرويد يفكر آخر الامر في العقل اللاواعي بمصطلحات اختلافية، بوصفه اسما لكل ما يهرب، ويروغ، ويشوش، منطق الفكر اليقظ والحاضر بذاته، وينطوي هذا التفكير على انتقالية «ربما ليست معروفة للفلسفة الكلاسيكية»، ذلك التحدار- من افلاطون الى من بعده- الذي يحافظ على السلطة العليا للعقل المركزيصوتي تماما بالاصرار على السمة الاكمالية والثانوية لما هو مكتوب. واذا كان الانجاز العظيم لفرويد- ثورته الكوبرنيكية- هو قلب نظام الاسبقية المعترف به بين الوعي واللاوعي فانه يفعل ذلك فقط باللجوء المستمر الى مجازات كتابية معممة، وبدون ذلك لكان غير قادر على الوصول الى أي تقرير عملي عن الرغبة والوعي والادراك وطريقة كل منهم في الاحتفاظ باقتصاد (فرويدي على نحو مميز) للنشاطات النفسية.

الاكثر اهمية هنا هو السمة الاختلافية للكتابة، وقوتها في كبح او تأجيل او حفظ (في شكل مستتر) ما يكون مفقودا من نواح أخرى او مستنفدا في لحظة الادراك الفوري. واذا ما كانت هذه اللحظة محتملة فعندئذ ستسقط خارج اية وسائل تفسير ممكنة او اية كتابة او نظرية مهما كانت. لكن، كما يقول دريدا، «الادراك الخالص لا يوجد: نحن مكتوبون فقط بقدر ما نكتب، وبواسطة قوة بداخلنا تبقى حارسا دائما على الادراك..» (الكتابة والاختلاف ص٢٦٠)، وهذه القوة هي قوة الكبت والرقابة المتولدة عن هذين الميكانيزمين اللذين شرحهما فرويد في كتاباته عن طوبولوجيا العقل. انها قوة تعمل داخل وخارج النفس المستقرة على حد سواء، بوصفها- أولا- نظاما للمراجعات والتصديقات ذات الصفة الذاتية بواسطة الانا الاعلى، وبوصفها- ثانيا- قذفا للرغبات نفسها غير المتحققة الى الحياة الدفينة، هناك دائما هذه الحاجة عند فرويد- في «تفسير الاحلام»، والافكار الكئيبة عن الحضارة ومنغصاتها-

الى مفهمة العقل اللاواعي عبر المجازات والقياسات التمثيلية المؤسسة على الكتابة؛ حيث ان «ذات الكتابة{ i.e الذات التي تكتب} نظام من العلاقات بين طبقات :Strata الخفوت السري والنفس والمجتمع والعالم» (ص٧، ص٢٢٦)، ومرة اخرى «ليس مصادفة ان مجاز الرقابة Censorship جاء من مجال السياسات المتعلقة بشطبات وفراغات وخداعات الكتابة.. وترجع الخارجانية الواضحة للرقابة السياسية الى الرقابة الأساسية التي يتعهد بها الكاتب بخصوص كتابته» (ص٢٢٦)، وبالتالي فان النقطة التي تصل التحليل النفسي بشكل معين من النقد الايديولوجي هي ايضا نقطة تثميره القصوى في كل مجازات الكتابة والتمثيل .Representation وهنا اجابة للرد على خصوم التفكيك (الماركسيين في المقام الاول) الذين يستنكرون ما يعتبرونه هاجسا) .Obsession «نصيا» ولا مبالاة بالوقائع السياسية. وكما مع نيتشه، وكذلك مع فرويد كما يقرأه دريدا: ليس هناك سؤال عن مملكة اثباتية وخادعة تخص نصية «نقية» فيما وراء ادعاءات الحياة السياسية او الاخلاقية. ومناقشة ان هذه المسائل- كما يفعل دريدا- تنشأ في، وعبر، اشكاليات الكتابة ليس معناه رفض ان الكتابة تضطلع بالتأثير بعيد المدى في مجالات الحياة العملية.

وتتناول مقالة «الدخول الى خاصة المرء» هذه التأثيرات البعدية المتعلقة بالحياة والناس في النص الفرويدي. انها تتساءل أولا عما يحقق العلاقة بين تأسيس فرع من فروع العلم (التحليل النفسي) والاحداث المختلفة، بين الشخصي والغيري، مما يشكل تاريخه اللاحق، وربما يكون فرويد قد مضى الى هذه الحدود ليؤكد رهانه الشخصي في المشروع- الذي كثيرا ما سعى فرويد الى ان يمسك اسمه ذا السلطة عن مدارس واتجاهات منحرفة فيه- وهو رهان يصبح علامة على ان التحليل النفسي كان ثمرة نزوة استحواذية لرجل واحد؛ نزوة لا تحوز حق المطالبة بمنزلة «علمية» اصيلة. وعلى نحو كلاسيكي، فان «تأسيس علم ما سيكون قادرا على الاستغناء عن اسم فرويد العائلي، او قادرا على الاقل على نسيان اسم الوضع الاجتماعي الضروري، والدليل ان العلم نفسه انحدار وتوريث» (الدخول الى خاصة المرء ص١٤٢)، وعلى العكس فقد كان انحدار وتوريث الحكمة الفرويدية عملا محفوفا بمنافسات خاصة وعامة، وسلسلة من محاضر جلسات هي نفسها غير خاضعة للتحليل بمصطلحات فرويدية. وتسلط قراءة دريدا الضوء على فقرة معروفة جدا من كتاب «ما وراء مبدأ اللذة»، يشرح فيها فرويد كيف ان حفيده يلهو بقذف بكرة موصولة بخيط حيث يقذفها بعيدا عن سريره ثم يستردها في لذة وارتياح واضحين(٦). والاصوات التي يتفوه بها اثناء هذه اللعبة يفسرها فرويد على انها (fort.... Da)(الذاهب.. هناك»، ويفترض ان هناك احتياجا لازما الى اعادة تمثيل صدمة غياب الام الدوري لكي يطمئن نفسه أن الام، مثل البكرة، سترجع دائما في النهاية. والآن يقدم فرويد هذه الفرضية في سياق تأملاته بعيدة المدى نوعا ما عن توازن دوافع البحث عن اللذة ودوافع نكران الذات في النفس البشرية، وغريزة الموت وميل الحضارة المتزايد الى اشكال قامعة من التحكم المؤسسي. ان فرويد، باطلاقه العنان لأفكاره التأملية، يتورط- كما يقرأه دريدا- في النوع نفسه من المغامرة المحسوبة التي يستهلها حفيده بلعبة فورت- دا. وبعبارة اخرى، يعجل فرويد بنمو فرضية مثيرة؛ فرضية تتجاوز اية «وقائع للحالة» ممكنة، لكنها لا تزال تسعى الى التأكيد بايماءة او حركة استعادية مؤكدة. ومثل ارنست الصغير، يريد فرويد ان يغامر على ارضية خطرة، تجربة الفقد المؤقت للسيطرة، طالما انه يستطيع استخدام نفوذه بطريقة سرية ويستعيد قوى سيطرته النظرية.

هذا النموذج متكرر في تعقد الصلات التي تمتد الى عائلة فرويد وزملائه واتباعه الكثيرين (الأشد او الاقل ارثوذكسية)، فمن ناحية أولى، يريد فرويد ان يمارس قوة ابوية باستخدامه لاسم هو اسمه فقط ليبقى على التحليل النفسي في حيازة كلمة مزودة بسلطة. ومن ناحية ثانية، يخضع فرويد لمغامرة هذا الاسم في كل انواع المشروع التأملي، وبعضها يتركه رهينة الحظ على يد المفسرين المزودين بسلطة. ومبدأ اللذة هو نقطة الانطلاق لرحلة فرويد في بحور عجيبة من الفكر الذي يكمن وراء أي شيء مرسوم بتفصيل في تقريراته المتعددة عن العقل اللاواعي واقتصاده الليبيدي؛ وهو يحيط بفرويد في لعبة التكرارات غير الحذرة التي تبدو معها الرغبة بوصفها غريزة السعي الى اللذة وبوصفها مطلبا مباشرا للاشباع، ومجدلة على نحو غريب بالموت ونكران الذات وكل شيء يعوق هذا المطلب، وحتى هنا تشير قراءة دريدا الى الاعتماد على مصادر «اوتوبيوجرافية». بخصوص واقعة مرض فرويد الاخيرة التي سبقت تخطيط ومراجعة هذا المقال؛ وبخصوص موت ابنته المفضلة صوفيا ام حفيده ارنست؛ وبخصوص مشاعره المتضاربة تجاه والد ارنست، صهر فرويد وزوج ابنته صوفيا؛ الذي دخل معه فرويد في صراع غيور من اجل «امتلاك نعل»،

ابنته الميتة. ومرة اخرى هناك كارثة حفيده الآخر هينرل، شقيق ارنست الاصغر، الذي مات بعد عملية جراحية، وفي الوقت نفسه تقريبا عانى فرويد من عملية جراحية بسبب حالته الصحية المتدنية. وبموت هينرل- وهو رسالة دالة الى حد بعيد- رأى فرويد النهاية التنبؤية لكل ذريته، وايضا وصل الى سبب لا مبالاته الرواقية- «التي يسميها الناس بسالة»- تجاه حقيقة موته الوشيك. وهذه الآلام المضاعفة في المجال الخاص كانت تسلط الضوء على شك فرويد المتنامي فيما يتعلق بالقوة التي يحوزها للابقاء على التحليل النفسي «في العائلة» مما يحول دون ان يتلاعب به المفسرون المنقحون من خارج الدائرة المزودة بسلطة. ومن ثم اتجه فرويد الى ماري بونابرت، ممثلة «القرابة القديمة» الموثوق بها، وقد صرح فرويد باخلاصها غير مرة من قبل(٧). وقد كانت الوسائل الوحيدة، لتفادي هذه التهديدات الواقعة على سلطته، تقليده سلطة في مستقبل التحليل النفسي الذي يدخل في اعتبـــــاره النفقة المميتة Mortal expenditure «وراء مبدأ اللذة». ويجادل دريدا باننا لن نستطيع في النهاية رسم حد بين النظريات المقدمة في هذا النص وبين تعقد الموتيفات «الاوتوبيوجرافية» التي تشترك في كتابته. «ففي كل تفصيلة ستروى الوضع الفائق للوصف التالي لـfort/da (فيما يخص حفيد أسرة فرويد) مع وصف اللعبة التأملي، الوصف نفسه متكرر كثيرا، للجد في كتابة «ما وراء مبدأ اللذة» (الدخول الى خاصة المرء ص١٤٥).

إن هذا المقال لدريدا يسلط الضوء على اساءتي فهم شائعتين جدا عما يبلغه (التفكيك) من قراءة مغلقة للنصوص؛ فليس التفكيك ضربا من نظرية تعليلية حديدية تختزل، على نحو مطلق، كل الكتابة الى اعادة لبعض التيمات «المركزيعقلية» او ذاتية الارباك ثم يسلط التفكيك عليها الضوء بنجاعة؛ بل هو على العكس مشروع تأملي، مثل مشروع فرويد، ينطوي على كل المغامرات التي تنتج حتما عن فرضيات متقدمة وابعد كثيرا عن حدود التعليل الآمن. ولا Nor هي تفكيك معارض بعناد لاستخدام دليل evidcncc بيوجرافي في تعزيز تاريخ حالة ما، تستلتزم قراءتها أداة مصدر «إكمالي». وعلى خلاف النقاد الجدد الأمريكيين يرفض دريدا أي تقسيم parcelling خارج الحقول اللغوية المنفصلة، وهكذا سيتمتع الشعر (على سبيل المثال) بوضع انطولوجي ذي امتياز معين، لا تشوشه اية انواع اخرى من الكتابة (التاريخ، والبيوجرافيا... الخ) التي يتتبعها، خطأ، المفسرون من اجل «دليل» يدعم هذه القراءة او تلك. وهذه التحريمات الارثوذكسية هي نفسها ضرب من التفكير المركزيعقلي، وهو تفكير يسعى الى اقرار قيمة رفيعة للغة الشعرية من خلال بلاغة الأشكال (الغموض، المفارقة، السخرية... الخ)، وهي اشكال تشير في النهاية الى حضور مطلق وسلطة منوطة بعقل الشعر logos of poetry نفسه(٨). ان «الدخول الى خاصة المرء» قراءة تناصية تماما؛ قراءة تعتمد على حوادث عرضية كثيرة من «الحياة» كي تفسر او توضح او تلقي ضوءا على «العمل»، الا انها تفعل ذلك بواسطة تفكيك هذه المقولات، رافضة التسليم بأي تمييز بين «الحياة» و«العمل» من ناحية، ومن ناحية اخرى بين الفعاليات المتعددة للنظرية والتأمل والحدس البيوجرافي الذي ينشغل به فرويد ونقاده وشراحه المعاصرون على حد سواء.

ان التحليل النفسي هو كل هذه الامور معا، انه اسم للتراث وللارشيف النصي، وقراءته- كما كانت بالنسبة الى فرويد نفسه- عرضة لادعاءات المنهج «العلمي» المتنافسة والمختلفة، وعرضة لطريقة المقاربة الهرمنيوطيقية بتوسع، وكلا المشروعين متضمنان في خطة فرويد الكبيرة ليؤكد نظريته الخاصة بوصفه مؤسسا لحركة ارثوذكسية وسرمدية بذاتها. «ذلك ما يسميه الجد «لعبة» عندما تكون كل الخيوط الحاضرة معا وممسوكة في يد واحدة، مع والدين لا يحتاجان الى كونهما عاملين ولا الى كونهما لاعبين» (الدخول الى خاصة المرء ص١٢٥). لكن هذا يعد تجاهلا لسمة تأملات فرويد المحددة بافراط، انشغاله بتاريخ العائلة وعلاقات القرابة الواسعة (التأسيسية) والمنافسات التي لا تعلن بوضوح عن حاجتها الى قراءة نصوصه «المزودة بسلطة». ويتساءل دريدا، لمن تكون هذه الفورت- دا المتكررة لا نهائيا، هذه الحركة التأملية التي تسم استهلال التحليل النفسي المحتوم والتي تخاطر بفقد السيطرة على مستقبل المشروع الكامل المحفوف بالمخاطر؟ هل لارنست؟ أم لأم ارنست المرتبطة بجده في قراءة فورت- داها؟ أم لأبي التحليل النفسي؟ أم لمؤلف «ما وراء مبدأ اللذة»؟ لكن كيف نقاربها دون تحليل شبحي لكل هذه العناصر معا» (ص١٣٦).

وعلى هذا النحو الحاسم ترتبط هذه اللعبة ببنية كاملة ومعقدة من جدل فرويد بطريقة يصبح من المستحيل معها تقرير الى أي مدى ترتبط (هذه البنية- م) بتاريخ حالته «الخاص» والى أي مدى ترتبط بتاريخ التحليل النفسي بوصفه علما وحركة وميراثا من المفاهيم، ففي كتابته «هناك على الاقل ثلاث قوى

او تشخصات لـ«الذات» نفسها: السارد – المتأمل، والملاحظ، والجد»(١٢٦).

وليس هذا معناه ان نتفق مع هؤلاء النقاد العنيدين للتحليل النفسي الذين يرفضون مزاعمه عن الحقيقة على اساس ان كل «دليل» أدلى به فرويد هو نتاج لاي من هواجسه obsession او لاي من هواجسه التي تتمتع بامتياز فيما بين مرضاه وزملائه وضحايا الحصر النفسي المراهن عليهم في مجتمع فيينا اواخر القرن، بل هو بالأحرى اتجاه نحو طريق مختلف تماما للعلاقة المتصورة بين المعرفة والخبرة، طريق يسائل هذه المحاولات الفجة لتشويه «مجرد» الاتوبيوجرافية. والحقيقة ان مؤلفا يكتب تفاصيل معينة عن تاريخ حياته في نص «علمي» معترف به ليس سببا لاستنتاج ان الوثيقة موضع الفحص «بلا قيمة حقيقية، وبلا قيمة بوصفها علما او بوصفها فلسفة». وعلى العكس، ربما تكمن قيمتها على وجه الضبط في قدرتها على ارجاء هذا التعارض الخادع وتدشين قراءة يقظة لمواضع المبادلة العديدة ولمواضع الشطب والتشويش التناصيين، بين الحياة life والعمل work. «ان هذا النص سيريذاتي – outo biographical لكن بطريقة مختلفة تماما عما كان سائدا.. انه مجال ينكشف، تكون كتابة الذات في نصه شرطا ضروريا لوثاقة الصلة ولكفاءة نص ما، وشرطا ضروريا لقيمته فيما وراء ما يسمى بالذاتية الامبريقية... وفكرة قيمة الحقيقة غير مؤهلة، بكل ما في الكلمة من معنى لتعيين هذه الكفاءة» (ص١٣٥). ان «ما وراء مبدأ اللذة» يحبط defeat هذه القراءات المختزلة لانه يضع مزاعمه عن الحقيقة موضع المخاطرة بلعبة يوفر لها حفيد فرويد نموذجا تأمليا. وتشمل هذه المخاطرة مستقبل التحليل النفسي وهيمنة فرويد بوصفه الاب المؤسس وواضع النظريات التفسيرية بوجه عام. تلك النظريات التي ترحل في بلاغة تأملية وتخلي مكانها– في حالات معينة– لربحيات dividends ضخمة ولا تضمن اية عودة آمنة بخصوص تثمير أصلي. «أين تكون الحقيقة عندما نتحدث عن تعقيد فورت– دا ينشأ منها كل شيء حتى مفهوم الحقيقة؟» (ص١٤١).

فوكوه وديكارت و«أزمة العقل»

في كتابات دريدا عن نيتشه وفرويد يستطيع المرء ان يتتبع نموذجا مشابها من الاولويات المتغيرة. والنتيجة هي تخفيف، وليس التنازل عن، تأكيد دريدا على لا حسم الكتابة، وحقيقة انه ليس هناك «خارج» للنص، وايضا التأكيد على عدم اللجوء المطلق الى خبرة «معيشة». وقد قدمت سابقا اسبابا لرفض الاجابة الجدلية المبسطة عن هذا الموقف والتي تعامل (الكتابة–م) بوصفها ضربا من أنانة)*** Solipsism «نصي» يتبع الموضة فحسب، وحتى انه يجب ان نتعامل مع مسائل الحقيقة والمعرفة والتفسير الموروثة عن الفلسفة الحديثة في اعقاب «الثورة الكوبرنيكية» لكانط. لكن هناك سؤالا– ربما اشد الحاحا– فيما يتعلق بما تكون التأثيرات الاخلاقية للتفكيك لو ان مزاعمه غزت تفكيرنا عن القانون والمبادئ الأخلاقية والممارسة الاجتماعية. وربما نقارب هذا السؤال على أحسن وجه من خلال قراءة مقالة «الكوجيتو وتاريخ الجنون» لدريدا، وهي نقد لكتاب ميشيل فوكوه «الجنون والحضارة».(٩) وهدف دريدا ان يبرهن على الاستحالة الكاملة، بتعبيرات نصية او استطرادية منطقية، لما انجزه فوكوه فعلا، والذي جعل جدل فوكوه يبدو منجزا، وبكلمة أخرى، يمثل هذا المقال قراءة مفكك كلاسيكي، يلفت النظر الى نقاط العمى (او لحظات السقطة) المنتشرة في ثنايا شرح فوكوه؛ لكن هناك رهانا اكثر من الرغبة في التفوق على فوكوه؛ رهان يكمن في الدافع الى تعرية المثاليات الموروثة عن المعرفة والحقيقة، ان رأي دريدا ان هذا المشروع– كما يصوره فوكوه– ينطوي على تناقضات تساوي، فعليا، شكلا من سوء النية الفكري، وعند هذه النقطة تستشرف مقالته الكتابات الاخيرة (مثل «مبدأ العقل»)؛ حيث يشدد دريدا على ضرورة الوفاء بالعهد مع التقليد ما بعد الكانطي للنقد «التنويري». ولهذا السبب فانها نص مهم لفهم تضمينات فكر دريدا الاخلاقية.

ما يشغل دريدا، هنا، في المقام الاول، ادعاء فوكوه بانه يكتب، ليس «تاريخ الطب العقلي» (وصف من داخل انتظام الفكر الطبيعقلي» المنسوب الى العقل»)؛ وانما يكتب «تاريخ الجنون نفسه، في حالته الاشد دويا، قبل ان تستولي عليه المعرفة» (الكتابة والاختلاف ص٣٤). ونقطة دريدا؛ توضيح (من خلال قراءة فوكوه لديكارت) ان الفكر يخادع ذاته اذا حاول ان يبلغ نقطة الاستشراف «خارج» او «فوق» الخطاب الفعلي للعقل الفلسفي. يقبض فوكوه على هذه اللحظة عندما يضمر ديكارت، في تأمله الاول، «فرضية الجنون» بوصفها وسيلة كاشفة، استراتيجيا، عن الشك في يقينياتنا المألوفة فيما يتعلق بالمعرفة والخبرة والواقع اليقظ. وبالطبع، فقد كان الغرض الكامل من هذه المغامرة المحسوبة وهذا التجريب بشكل مغرق تعزيز السلطة العليا للعقل بتأسيسها على واقعة فريدة ولا سبيل

الى الشك فيها: «أنا أفكر، اذن انا موجود» .(Cogito, Ergo Sum) ويقرأ فوكوه هذه الحادثة بوصفها قصة رمزية (امثولة-م) للفكر الحديث (ما بعد الديكارتي) في علاقته بالجنون بوصفه «آخر» الخطاب العقلي، «آخر» مخيف ومستبعد. ان ما يتصل بكلامنا هنا، بتعبيرات اجتماعية عملية Socio- practical هو العزل (او الاعتقال) المتعاظم للجنون الذي يقرأ فوكوه تاريخه في مؤسسات متنوعة- السجون والمستشفيات والعيادات الطبيعقلية- وهي مؤسسات تدعي كبح او دراسة مظاهره. ويتم تعريف الجنون، على وجه الضبط، بمصطلحات يضعها عقل جازم وواثق من نفسه تماما، الجنون هو الجانب المظلم والمكبوت من التحدار التنويري؛ ذلك التحدار الذي يحتاج الى تعزيز جانبه السوي بواسطة طقوس الابعاد المتكررة دوما. وعلى هذا النحو يقرأ فوكوه التأمل الاول بوصفه قصة رمزية (أمثولة-م) للعقل في لحظة تأسيس ارادة قوته فوق الحقيقية. ومنذ هذه اللحظة سيكون هناك دائما خطاب عن الجنون؛ لكنه خطاب يدعم ويعزز دوما قوانين الفكر العقلي. والكلام او الكتابة عن جانب الجنون يعد ايماءة غير قابلة للتحقيق، من الآن فصاعدا، داخل حدود النظام المنطقيشرعي discursive - Juridico، الا اذا أقر المرء موقف فوكوه التناقضي، ذلك الموقف الذي ينكر سلطة المعرفة والحقيقة لكي يكتب «تاريخ الجنون» الحقيقي؛ ذلك التاريخ الذي يتخاصم تماما مع النموذج paradigm التنويري.

تصل حجة دريدا المضادة الى شكل من الاعتراض Tu quoque المتعالي، حيث ينكر دريدا انه من الممكن لفوكوه ان يقدم افتراضا واحدا في تأييد حالته دون العودة ثانية الى خطاب العقل بتبني لغته واستراتيجياته المنطقية، وليس ذلك مجرد تشويش موضعي او ضعف قابل للاصلاح في حجة فوكوه، بل هو بوضوح تام شرط «متأصل في جوهر المشروع الفعلي لكل لغة بوجه عام: وايضا في لغة هؤلاء الذين يكونون اشد جنونا؛ وايضا وقبل كل شيء في لغة هؤلاء الذين، بتمجيدهم للجنون وبتورطهم فيه، يضبطون مقدرتهم ضد الاقتراب الاعظم امكانا من الجنون» (الكتابة والاختلاف ص٥، ص٥٤)، يدعي فوكوه انه يتخذ موقفا ضد العقل بمظهره التشريعي، موحيا بلحظة «جنون» ديكارتية بوصفها عملية سرية ضابطة تمهيدا للاعتقال، لحظة تخضع دائما للسيطرة، على نحو آمن، بواسطة قوى التفكير العقلي. وعلى العكس، يقول دريدا: يقوم فوكوه بـ«ايماءة القرن العشرين الديكارتية»؛ ايماءة أشد خداعا بكل ما في الكلمة من معنى، من اجل رفض (على عكس ديكارت) واقعة تثميرها في خطاب العقل، بما ان فوكوه ينجز معنى بشكل لا ينكر لهذا التاريخ، ويسبكه في شكل سردي واضح تماما ويرسم استنتاجاته المبرهن عليها على اساس دليل موثق جيدا. وعندئذ، يكشف فوكوه- وفقا لكل ايماءاته عن القصد المضاد- عن متسع للخطاب الديكارتي المتعلق بالجنون من داخل الاطار العقلي للاجراءات المنطقية، فقط، بتمييز الحوادث المعزولة، مثل لحظة الشك المتسمة بالغلو عند ديكارت، وبتجاهل موضعها في استراتيجية مناقشته، يزعم فوكوه الحديث باسم الجنون Madness او اللاعقل .Unreason

ويتبنى فوكوه هذا النقد بوصفه فرصة ملائمة لرفض مشروع دريدا الكلي(١٠) حيث يشن هجوما على التفكيك باعتباره مجرد حقيبة خدع بلاغية «بيداجوجية» صرفة، تافهة، واثقة من معرفتها بأن لا شيء يوجد خارج النص. وجدله بان هناك، في النهاية، خيارا معتبرا بين هذين السبيلين المختلفين للفكر ما بعد البنيوي (١١) يبدو مقنعا لآخرين وبصفة خاصة ادوار سعيد؛ فمن ناحية اولى هناك استراتيجية (استراتيجية فوكوه) تستلزم ارتباطا نشطا بسياسات المعرفة وترفض رسم أي حد فاصل بين النصوص وخطابات القوة المتعددة ذات الشرعية والحقيقة والتمثيل .Representation ومن ناحية اخرى هناك نمط من القراءة البلاغية المغلقة (قراءة دريدا) يعلن ان هذه الاهتمامات لا مجال للبحث فيها بداية باعتبارها نوعا من الخداع المرجعي الساذج؛ لكن ذلك يمثل تجاهلا لمطالب دريدا المتكررة والملحة بأننا نحاول ان نفكر ابعد من هذه الفرضيات فاقدة الاهلية التي تعامل «العالم» World و«النص» Text بثنائية وبمصطلحات فارقة. وليس انسحاب التفكيك الى عالم من اللعب النصي الحر والمرح، حيث الوقائع السياسية غير مقحمة، هو محل الخلاف في نزاع دريدا مع فوكوه؛ ذلك اننا نرى كيف ان قراءات دريدا لنيتشه وفرويد ترد بفعالية هذه التهمة بالاصرار على النتائج والتأثيرات «الخبيرة بالحياة والناس» التي تنتج عن فعل الكتابة، وهذا واضح من غير ريب في سياق مناقشته مع فوكوه: حيث يكون الرهان عند كلا الجانبين هو موقع العلاقات المؤسسية بين القوة والمعرفة وخطاب العقل. ان نزعة الشك المعرفية المتطرفة عند فوكوه تقوده الى ان يساوي المعرفة بالقوة، ومن ثم اعتبار كل اشكال التقدم «التنويري» (في الطب العقلي او المواقف الجنسية او اعادة التشكيل الجزائي) علامات على تعقد متزايد في التكنولوجيا المطبقة في

الضبط الاجتماعي. ويصر دريدا، بالمقابل، على انه ليس هناك خيار بعيدا عن التقليد التنويري ما بعد الكانطي، وبلا ريب فلا مجال لدخولنا الآن في عصر ما بعد الحديث Modern -Post، حيث تفتقر مفاهيمه ومقولاته الى اية قوة نقدية. وفقط، عن طريق العمل بمثابرة داخل هذا التقليد، لكن ضد مثالياته السائدة، فان الفكر يستطيع ان يحشد المقاومة اللازمة من اجل نقد فعال للمؤسسات القائمة.

وعلى هذا النحو يتناول دريدا نقطة خلافه مع فوكوه وفقا لاعتراضين اساسيين: الأول، ليس هناك هذا التخم الواضح في نص ديكارت بين خطاب العقل والشك البالغ الذي يهدد- يهدد بالفعل- المشروع الفلسفي. واذا كان فوكوه قد اخفق في التعبير عن القوة المحضة المشوشة، أي «التهور المجنون» mad audacity الذي يمارسه ديكارت مع شيطانه، فربما لاننا هذه الايام «متأكدون من انفسنا تماما ومعتادون بثقة على بنية الكوجيتو، بدلا من الخبرة النقدية به» (الكتابة والاختلاف ص٥٦). وهذه الخبرة تمضي ابعد الى ما وراء الحدود الآمنة والممارسة الواقية بذاتها للعقل الذي يقرؤه فوكوه في التأمل الاول. وقد تم التقليل من شأن مغامرة ديكارت من خلال رغبة فوكوه في وضعه داخل تاريخ سردي تيمته كبت الجنون واللاعقل على ايدي التنوير والتقدم. وقد اضطر فوكوه، بذلك، الى تجاهل هذه اللحظات «النقدية» للشك الديكارتي التي يصبح فيها سند اليقين العقلي محل تساؤل بشكل حقيقي. وعلى هذا النحو يتفادى فوكوه تهديد اللاعقل بواسطة هذا النوع من الايماءة المجاملة تماما التي اعتقد انه كشف عنها عند ديكارت. اضطرار غريب يمارس تأثيره هنا، ويكون العقل بواسطته ملزما دوما بمجابهة امكان الجنون؛ لكن فقط عن طريق اعادة تعزيز قوته التفسيرية. وبالتالي، يكون الاعتراض الثاني على تقرير فوكوه انه اخفق في ادراك التكرار المتذبذب و«الحوار» اللانهائي، كما يصفه دريدا، بين «اللغو والبنية المتناهية، وبين هذا الذي يجاوز الكلية Totality والكلية المغلقة» (ص٦٠). ان قراءة وافية لنص ديكارت ستسجل عنف شكه الفائق الذي يعلق (لحظيا على الاقل) التعارض المحسوم بين العقل واللاعقل، ولن تعلن تلك القراءة، مثلما فعل فوكوه، هذا التعارض المسهب من الآن فصاعدا، او تزعم انه يتبدى على الجانب البعيد للخطاب العقلي التنويري. «انه العقل الذي يعتقله (فوكوه) في كل التبديات، لكنه مثل ديكارت، يختار عقل الامس بوصفه هدفا للسخرية وليس بوصفه امكانا للمعنى بوجه عام» (ص٥٥).

وليس كثيرا جدا ان «يسئ فوكوه تفسير» ديكارت بما انه اخفق في ان يعي كيف أن استراتيجية قراءته تكرر النموذج نفسه من البصيرة والعمى المتلاحمين.

ثمة بعد اخلاقي وايضا سياسي في خلاف دريدا مع فوكوه، وهو خلاف له علاقة بالتوتر المضاد للنزعة الانسانية النظرية التي وسمت نشوء الفكر ما بعد البنيوي في أواخر عام ١٩٦٠م، فمثلا نجد عند فوكوه شاهدا مقتبسا يتكرر كثيرا في كتاب «نظام الاشياء» يصف «الانسان»- أو الذات الخيالية الهادئة للخطاب الانساني- بانه شكل مرسوم على شاطئ رملي عند حافة بحر، يمحوه فورا المد الآتي(١٢). وتفهم هذه التصفية النهائية على انها ثمرة تحول ثقافي واسع المدى، انتهت العلوم الانسانية من خلاله الى التسليم بأن «الانسان» لا شيء سوى شكل مركب من خطابات معرفة معينة (وخاصة خطابات القرن ١٩). وهذه الاوهام ليس من الممكن الدفاع عنها من اجل عصر شهد- فيما بين اشياء اخرى- صعود الانثروبولوجيا البنيوية و«الانعطاف اللغوي» نحو مدى واسع من فروع المعرفة، كما شهد فقد أي ايمان عزائي بالتاريخ بوصفه اساسا شاملا وغاية للفهم الانساني. لقد كان نيتشه وسوسير محرضين اساسيين على هذا الاذن بالمرور الى «ما وراء» اليقينيات الميتافيزيقية الساذجة للفكر الأسبق؛ حيث يوجه سوسير الطريق نحو نظرية شاملة عن اللغة والتشكيلات المنطقية التي لا تترك متسعا للذات الشخصية بوصفها اصلا أو محلا للمعنى، ويضع نيتشه مصطلحات من اجل نقد شكي في هؤلاء الفلاسفة، من افلاطون الى هيجل، الذين يعينون هوية الحقيقة بالحضور الى اشراق المعرفة الذاتية الانسانية على نحو مميز.

ان هذه النزعة الضد انسانية تأخذ اشكالا مختلفة في تشعبات وفروع الفكر ما بعد البنيوي المتعددة. وحسب التوسير، فانها تسم نشوء الماركسية «العلمية» بأصالة، وقد كفرت عن هذه الفضلات الانسانية (أو الايديولوجية) التي تبدو بوضوح في نصوص مفكرين اقل دقة.(١٣) وقد ظهرت عند فوكوه وبارت بوصفها «موت المؤلف» الوشيك ونهاية للعصور الماضية وللطريقة القمعية التي تعين هوية المعنى الحقيقي لنص ما بالحضور الحي لقصد المؤلف؛ فمثلا يتصور فوكوه «جينيالوجية» نيتشوية للخطابات تدرس الاوضاع المتغيرة للمعرفة والقوة دون الرجوع الى مؤلفين شخصيين، ويكشف بارت في (S/Z ١٩٧٠) ، وفي نصوص تالية، حدود هذه الحريات المتاحة بواسطة عزل المؤلف عن الموقع السابق لسلطته وقوته

المطلقتين.(١٤) وغالبا ما يفهم التفكيك حتى الآن بوصفه نتاجا آخر لهذه الروح الضد انسانية، برغبته في تقويض كل أصول المعرفة والمعنى «المتعاليين»، الراسخة في لغة الميتافيزيقا الغربية. ومن بين هذه الاصول، دون ريب، صورة المؤلف بما لها من حضور مستمر في النص، صورة تستحضر (مثلما يستحضر سيرل اوستن) لكي تعلن ان القراءات «الخاطئة» او غير المقبولة ليست واردة.

من المؤكد ان دريدا فعل الكثير ليستحث هذه الرؤية للتفكيك التي تراه مشاركا على نحو مرح في تدمير «الانسان» وكل أعماله، الا ان دريدا يرى مشكلات- مشكلات حقيقية جدا وبعيدة المدى- في أي ادعاء بأن الفكر يتبدى للعيان، في النهاية، على الجانب الاقصى للايديولوجية الانسانية (او المركزية عرقية)، ففي مقال «نهايات الانسان» Ends of Man (من كتاب «هوامش الفلسفة») يفحص دريدا سلسلة من المنطوقات، من نيتشه وهيدجر وسارتر وآخرين، تفترض على الاقل ان السؤال المثار- المثار بوضوح- يتعلق بما اذا كانت هذه «النهاية» قريبة من الانظار. وعلى العكس تماما، يجادل دريدا: هذه المنطوقات موسومة بإفلاس فيما يتعلق باستنطاق ادعاءات جذورها، كما انها متورطة في لغة ملونة في كل ثنياتها بتيمات وموتيفات انسانية. ولا يستطيع المرء ببساطة «ان يقرر تغيير الحقل المعرفي بطريقة منقطعة ومتميزة بازدياد مفاجئ، بوضع النفس على نحو قاس خارجا، وباثبات انقطاع واختلاف مطلقين» (هوامش الفلسفة ص١٣٥). وهذه التأكيدات المبتسرة عن «نهاية الانسان» متأثرة دائما بالنوع نفسه من المفارقة اللامفهومة او السقطة Aporia، على الرغم من انها تتجاوز خطاب فوكوه عن الجنون والعقل. وبعبارة اخرى، انها تتجاهل واقعة بسيطة وهي أن لا مسألة يمكن مناقشتها ولا افتراض يصاغ- مهما كان قصده الراديكالي- دون اللجوء الى الحيل المفاهيمية الراسخة في اللغة المألوفة، وان اللغة متخللة على التعاقب، ومن البداية الى النهاية، بكل المعاني المركزية عرقية و«الميتافيزيقية» التي تحدد منطقها ووضوحها الفعليين، واي ادعاء بالتخاصم، مرة والى الابد، مع «العلوم الانسانية» ذات النزعة الانسانية هو ادعاء خادع بذاته في نهاية الامر وبلا قوة نقدية. «ان الممارسة البسيطة للغة تعيد الحقل المعرفي الجديد، على نحو دائم، الى الاساس الأقدم الذي يسكن، بشكل ساذج ومحدد اكثر من أي وقت مضى، الداخل الذي يعلن المرء انه قد هجره» (ص١٣٥).

ان بلاغة فوكوه الضد - انسانية تتوافق مع موضوعه المعلن عن اكتشاف «حقل معرفي» منطقي جديد؛ وهو حقل يجعله قادرا على اتخاذ وقفة خارج، وضد، مزاعم الحقيقة المسيطرة على العقل. وهذا يعني التخلي عن التقليد الحديث للفكر الاخلاقي «التنويري»؛ ذلك التقليد الذي يحاول- على الاقل منذ كانط- ان يبرر المبادئ الاخلاقية في ممارسة الفكر التنويري. لقد كان هم كانط الطاغي عليه ان يؤسس مجالا عاما لقوانين وتقييدات مقبولة (عقلية)، طالما ان الذات الشخصية تبتهج بقواعد موضوعة من اجل النفع العام. وقد قصد كانط بهذه الوسائل ان يتجاوز الطبيعة الاساسية للتناقض الهوبسي Hobbesian المتطرف الذي يعامل الممارسة الاجتماعية بوصفها مجرد مجموع ارادات معزولة تسعى الى مصالحها الشخصية على حساب الآخرين وخاضعة للمراجعة فقط بواسطة سلطة راسخة في قوة استبدادية مهيمنة. ومن هنا، كان اصرار كانط على ان الحكم الاخلاقي تتم ممارسته بتأثير الوجود العقلي الا ان خياراته تمليها القوانين الطبيعية الواضحة للعقل وليس مصدر اضطرار خارجي («تابع»)، كما يكتب جيل ديلوز ملخصا كانط: «عندما يشرّع العقل في منفعة عملية، فانه يشرّع بواسطة الموجودات الحرة والعاقلة، وبواسطة وجودها الواضح.. وعندئذ فان الموجود العاقل هو الذي يمنح نفسه قانونا بواسطة عقله» (١٥). ومقلوب ذلك هو الجدل الكانطي بان التصرف ضد اوامر العقل الاخلاقي هو بمثابة عزل نفسه عن المشترك العقلي او مملكة الغابات المكيفة اجتماعيا، التي تعطي، دون غيرها، معنى للافعال والبواعث الانسانية. ويوضح ديلوز أننا عندما نختار ضد القانون «فاننا نكف عن ان يكون لنا وجود واضح، ونفقد فحسب الشرط الذي به يشكل هذا الوجود جزءا من طبيعة ويصوغ، مع اشياء اخرى، كلا نظاميا، اننا نكف عن أن نكون ذواتا؛ لأننا في المقام الاول كففنا عن ان نكون مشرعين... » (١٦). وهذا لان الفرد، بهذا الاختيار، يتنازل عن استقلاله الأخلاقي ويقبل ان يتبنى قانونا من الشروط المحددة للمصلحة الذاتية المادية او الضيقة.

ان ما بعد البنيوية تتخلى عن الموقف الكانطي باشكالياته وتعقيداته الكثيرة التي يثيرها؛ فمن ناحية تنطوي ما بعد البنيوية على «لا مركزية الذات» فيما يتعلق باللغة وهو ما ينادي به فوكوه ولاكان وبارت، كما تنطوي على معرفة يستحدثها ادراك جديد (ما بعد نيتشوي وما بعد سوسيري) بان الذاتية متشكلة في، وعبر، اللغة، بدلا من النهوض بمصدرها

وأساسها المطلقين، ومن ناحية اخرى تومئ ما بعد البنيوية بالتخاصم الحاسم مع الطبيعة الاساسية للمشكلات التي ينتجها على نحو نموذجي خطاب العقل الكانطي «التنويري» الليبرالي، وتؤخذ هذه المشكلات بجدية من الآن فصاعدا ليس بوصفها قضايا حاسمة في العمل بعيدا عن اخلاق مترابطة او عقيدة سياسية، ولكن بوصفها أعراضا لمرحلة موضعية ومؤقتة فحسب من الانتاج المنطقي. انها مشكلات تتصل بتلك الحادثة العرضية episode لفكر انتج «الانسان»- الذات المتعالية- بوصفه شيئا ملفقا من اختراعه اللغوي اللاواعي، وعلى هذا النحو فان التناقضات الكانطية لا تساوي شيئا أكثر من طية خاطفة (بمجاز فوكوه) في بناء المعرفة، وحادثة عرضية أحدثها التنوير تحتاج الى فكر الانسان بوصفه وعاء عقلانيا، ومستقلا بذاته، لقوانينه الاخلاقية.

لقد جادلت بأن دريدا لا يمكن أن يفهم بوصفه مجرد منحاز الى النزعة ضد- التنويرية في خطاب ما بعد البنيوية، ومقارنته بنتاجات ديلوز منذ كتابه المبكر عن كانط (المطبوع في ١٩٦٣م) دليل على ذلك. لقد كان موضوع ديلوز الرئيسي ان يوضح بعض المشكلات التي تنشأ بسبب ان كانط يجهد نفسه ليحكم الدعاوى المتنافسة لملكات عقلية تمثل مشهدا متخيلا لقاعة محكمة؛ قاعة محكمة تعمل- وفقا لديلوز- على طريقة منصب رئيس جلسة «دائري» معين لكي يمنع أي صوت سلطة مفرد (تابع) من ممارسة قوة مطلقة، وبالتالي يمنع من تقويض تشاركية الخطاب الحر والعادل «قبل القانون». وهكذا يفهم الصرح المفاهيمي الكامل للنقد الكانطي- ابستيمولوجياه واخلاقياته على السواء- بوصفه نسخة باطنية او عاكسة لـ«برلمان» ديمقراطي ليبرالي للملكات العقلية، يشيّد لضمان سيادة العقل. ويطور دريدا هذه الفكرة، على نحو واضح تماما، في نصوصه الحديثة عن سياسات المعرفة ومكان الفلسفة في ترسيخ خلافات- التخم المشاكسة والمتعددة.(١٧) والمهم في هذه النصوص هو اصرارها على ان هذه الاسئلة لا تزال موضع تفكير فيما يتعلق بتأثيراتها الاجتماعية والايديولوجية في اليوم الحاضر. مثلما الحال مع ديلوز عندما ألف كتابه عن كانط. وحتى يكون ديلوز مقنعا فقد عرض تعليقا كانطيا- بأمانة- بخصوص المشكلات والتناقضات الموجودة في عملية تأسيس برلمان المعرفة؛ الا انه في كتاباته الاخيرة (وعلى الاخص «ضد أوديب»، المؤلف بالتعاون مع فيليكس جوتاري) يتخاصم تماما مع نماذج paradigms العقل التنويري، ويتبنى الاسلوب ما بعد البنيوي العنيف للخطاب الرؤيوي(١٨). انه يتخلى، باختصار، عن النقد الباطني للمفاهيم والمقولات الكانطية من اجل لغة تحتفي بانبثاقنا في عصر يفهم فيه العقل نفسه بوصفه قوة كبت اجتماعي. ومثل فوكوه يساوي ديلوز المعرفة بالقوة، ويرفض أي نوع من النقد الفلسفي الذي يستقي انسابه من وجهة نظر العقل التنويري.

وبالطبع فان وضعه على هذا النحو يعد تجاهلا لاختلافات الرؤية الدالة؛ فلم يكن ديلوز «ما بعد بنيوي» نموذجيا اكثر منه كانطيا جديدا ارثوذكسيا في كتابه المبكر، لقد تبنى «ضد أوديب» موقفا عقليا محصنا ضد كل تنوع ممكن للفكر النقدي «المقدم» هذه الايام، الذي يتضمن- على نحو أشد الحاحا- التحليل النفسي اللاكاني؛ وهو موقف يعامل (هذا التنوع-م) بوصفه مجرد تعزيزات لنظام اجتماعي سيىء، حيث تفضي هذه التعزيزات الى تخليد مطرد للنظام بواسطة المفاهيم والمقولات المكملة supplying التي تفهم بواسطته. وهكذا يدعم التحليل النفسي مؤسسات الدولة والقوة العائلية تماما بما انه يضفي دورا تفسيريا ذا امتياز على أفكار من مثل عقدة أوديب. وهذه النظريات مجردة من القوة الراديكالية لان تحليلاتها (كما يجادل ديلوز وجوتاري) تتواطأ على نحو مقدر ولا يقاوم مع اشكال الكبت الاجتماعي الذي تدعي اشتغالاتها انها تفضحه. ولكي يتم تفادي هذه التأثيرات غير المتوقعة فان كتابا «ضد أوديب» يتبنى اسلوبا من اللغة اللانظرية بشكل جذري، كما يتبنى بلاغة رغبة «فصامية» (متعددة الاشكال) ليست في متناول المفاهيم التفسيرية افتراضا. وعلى هذا النحو، يتخذ الكتاب موقفا معارضا، على نحو قاطع، لاصرار لا كان على القوة الاجتماعية للغة، وعلى تخليق الذات في نظام من القوة والسلطة المؤسسين بغية المرور «بنجاح» عبر الطور الاوديبي.

وعلى الرغم من ذلك، فمن الواضح ان ديلوز وجوتاري يمثلان كسرا مشاكسا داخل المشروع ما بعد البنيوي، بدلا من الانشغال كلية بحقل معرفي مستقل. وبلاغتهما عن «الرغبة الفصامية» متعددة الانحراف polyperverse تتصور انهيارا في نظام الذاتية «العقلي» الهادئ؛ مما يعد تاليا بنهاية نظام الاكراهات الاجتماعية القامعة. ولايزال ديلوز، في دراسته لكانط، يقدم تناقضات العقل المحض والعملي بطريقة تدرك المراد (الكانطي) المنطقي منها؛ حتى أثناء الكشف عن سقطاتها المتعلقة بالبنية. وبكلمة اخرى، فان حجته ناشئة عن

افتراض ثنائي: ١- أن العقلين (المحض والعملي) اتاحا لكانط متابعة هذه السلسلة من الاستخبار، ٢- ان الذات المستقلة بنفسها والذاتية الفعل في الخطاب الكانطي كانت على الأقل فكرة عامة مدركة بالعقل فقط. وبالتالي يوضح ديلوز بتعابير لا لبس فيها الوصية ذات الطبيعة المفارقة: «هذا هو ما تعنيه «الذات» في حالة العقل العملي.. الموجودات نفسها هي ذوات ومشرعون، وهكذا فان المشرع هو، هنا، جزء من الطبيعة التي يشرع لها كانط»(١٩). لكن عندما يصل ديلوز الى «ضد أوديب» فانه يصل الى موقف تبدو معه هذه الافكار ضربا من الخدعة الجائزة في خدمة العقلانية القامعة، ليست هناك اية ميزة في التورط مع التحدار التنويري عن الاساس الذي دائما ما دعم سلفا بواسطة فكر بوليسي لنظام فلسفي وسوسيو- سياسي محصنين.

المعرفة والاخلاق: هوسرل وليفيناس

هذا هو ما يميز التفكيك عن المشروع ما بعد البنيوي الاوسع؛ فتبعا لدريدا يكون عالم الخطاب الاخلاقي هو ذلك العالم الذي يتخطى كل البنيات المفاهيمية المعطاة، لكنه يتخطاها من خلال استنطاق متأن لحدودها، وليس بوثبة ما الى «الوراء» المجهول الذي لا يمنح اية فعالية للفكر النقدي. وتلك هي الموضوعة التي تدور حولها، من زوايا مختلفة، المقالات المتنوعة التي يضمها كتاب «الكتابة الاختلاف». اثنتان منها («القوة والدلالة» و«التكون والبنية») على علاقة بتأثيرات التفكير البنيوي في النقد والفلسفة والعلوم الانسانية. ويكتب دريدا انه ثمة معنى ما «تمتلك به دائما بنيوية ما ايماءة فلسفية تلقائية جدا» (ص١٥٩). وبكلمة اخرى، يسعى الفلاسفة الى مفهمة المعرفة والخبرة بتشييد أطر نظامية متعددة تتضمن وتقيم مزاعمها المتنافسة. وبهذا المعنى تكون البنيوية وريثة كل المشاريع الابستيمولوجية من افلاطون الى كانط وهوسرل، وهي مشاريع تحاول أن ترسخ حدودا لخطاب المعرفة ومزاعم الحقيقة لدى العقل الكلي. ويضطلع النقد الادبي تماما، على الاقل منذ أرسطو، بهذه المطامح؛ بما انه يعمل وفق مجموعة من المفاهيم (المحاكاة والشكل والمعنى «المجازي» مقابل «الحرفي») بما لها من خط نسب فلسفي بكل ما في الكلمة من معنى؛ ومن ثم فان المقاربة البنيوية للنصوص الادبية تمثل نقطة- تخم للنقد التقليدي، وهي مقاربة تكشف بوضوح استثنائي عن توتراتها وسقطاتها المتعلقة بالبنية.

وبتشبيه لافت، يقارن دريدا ثمرة القراءات البنيوية بـ«عمارة مدينة غير مأهولة او مهجورة، حولتها كارثة طبيعية او فنية الى مجرد هيكل» (الكتابة والاختلاف ص٥)، ان مزية هذه القراءات انها تلقي ضوءا قويا، بشكل اساسي، على السمة التجريدية او «غير الحية» لصورة المنظر الطبيعي، وبالتالي المستلهم، «ويظهر ارتياح ومقصد البنيات، على نحو اشد وضوحا، عندما يكون المحتوى، الذي هو الطاقة الحية للمعنى، محيدا» (ص٥). وما يسقط البنيوية من الاعتبار هو اسراف المعنى على حساب الشكل، وحقيقة ان عناصر معينة (عنصر «القوة» او «الدلالة») تفلت من مراقبتها المتسمة بسلامة العقل. ومن ثم، تخطط البنيوية بالفعل مشروعها- ومشروع الفلسفة بصورة عامة- الا انها تخفق في تسجيل هذه الحقيقة. «واستنادا الى قصدها الأعمق، ومثل كل الأسئلة عن اللغة، تهرب البنيوية من التاريخ الكلاسيكي للأفكار، ذلك التاريخ الذي يفترض بالفعل امكان البنيوية؛ بما ان امكان البنيوية يرجع، على نحو ساذج، الى دائرة اختصاص اللغة وتقترح نفسها داخل هذه الدائرة» (ص٤). وهذا ما يجعل دريدا يواصل الحوار بين البنيوية والظاهراتية؛ وهو حوار يستعير دريدا مصطلحاته من هوسرل ويستنطقها على نحو أشد احكاما في مقال «التكون والبنية»؛ بما ان هوسرل يمثل النقطة الابعد الممتدة في تضارب التفسيرات بين البنيوية (بهذا الاستخدام الموسع) وأي شيء يكمن وراء ادراك الشروحات البنيوية. ومعنى هذا ان الـ«وراء» مختلف جدا عن أي شيء يقترحه فوكوه او ديلوز او خبراء الخطاب ما بعد البنيوي الرؤيوي. انه ينطوي على معرفة ما يسميه دريدا- بعبارة من عباراته المعلبة الاشد افراطا- «الاستحالة المبدئية والجوهرية والبنيوية لظاهراتية بنيوية غالقة» (١٦٢). واذا كان هناك طريق بعيدا عن هذا الوضع المسدود فلن يكون الاتجاه الى ابستيمولوجيا جديدة او الى نظرية للمعرفة تسوي او توفق بين جهازين من المزاعم. ولم يفشل هوسرل تماما، عبر سهو ما او خطأ مقصود، في اخذ مثل هذه الخطوة؛ بل وضح، بالاحرى، وبصرامة نموذجية، ان الخطوة لا يمكن ان تتخذ، وان الظاهراتية والبنيوية مقاطعتان بعملية لا نهاية لها من التساؤلات المتبادلة التي لا تسمح بتركيب نهائي منهما. ويمكن للفلسفة أن تبدأ في ملاحظة ما يكمن في الوراء، فقط، بدفع هذه السقطة Aporia الى حدود الشرح المفاهيمي. وسيقودنا ذلك، كما يجادل دريدا، الى حقل الاخلاق بدلا من الابستيمولوجيا.

يصف دريدا مشروع هوسرل بانه مشروع يدفعه الى اجتياز

طريق بين «بديلين كلاهما خطر للبنيوية المتمنطقة والتاريخية النفسية» (ص١٥٨). ومن وجهة النظر هذه يريد هوسرل ترسيخ ان حقائق علم ما، مثل الهندسة، هي حقائق قبلية Aproori، وثابتة على نحو غير قابل للتفسير في طبيعة العقل الانساني. ولذلك فانه يشرع في اعادة التفكير في افتراضاتها المؤسسة على اعتبار ان تاريخها وتكونها- مدونة «الاكتشاف» الهندسي من اوكليد Euclid حتى الآن- يمكن التفكير فيهما بوصفهما ممثلين قبلا في اصولها بطريقة ما، وينتظران مجرد دورتها التاريخية. ومن الضروري بالنسبة الى هوسرل ان نحفظ هذه البديهيات الاساسية بتوضيح ١- كيف ينشط منطقها في كل انعكاس لاحق على هذه اللحظة المؤسسة؛ ٢- كيف يكون للهندسة في النهاية «تاريخ» بما انها تنطوي على فكرة العودة الى نقطة اصل نقية؛ و٣- كيف تكون السمة القبلية Apriori للحقيقة الهندسية غير متأثرة مثاليا بأخطاء وتحريفات ملازمة لعملية الانتقال التاريخي. وباختصار، يفكر هوسرل في الهندسة بوصفها نموذجا ارشاديا او حالة معيارية لمنهج- منهج الظاهراتية المتعالية- يصون العلم (وكل أشكال المعرفة) ضد تهديد النسبية مطلقة العنان. واذا تم تأسيس ذلك فعندئذ يكون الطريق مفتوحا تماما للفلسفة كي تسترد مهمتها (ما بعد الكانطية) الموثوق بها. وسوف تتجه الفلسفة بذلك نحو التأسيس المطلق للابستيمولوجيا بادراك هذه البنيات المؤسسة للمعرفة والادراك الحسي، ولن تكون هذه البنيات موضع شك بما أن الخبرة نفسها لا تتصور تماما بدونها.

ولهذا السبب يقدم مشروع هوسرل في «أصل الهندسة» مثالا لافتا جدا للعقل المركزيعقلي، انها الفلسفة التي تعود، في الحال، الى الأصول، والتي تسعى الى تسييج كل تاريخ الفكر في لحظة من الفهم النقي والحاضر بذاته. ولن ألخص كل الحجج المفصلة التي يحشدها دريدا في قراءته لهذا النص(٢٠). وهي حجج تهاجم حقيقة أن هوسرل لن يستطيع مفهمة الهندسة او مصدر «بديهياتها الأساسية» دون توسيع لغة من النقش او الكتابة او التمثيل الخطي. ولن يؤثر ذلك فقط على الموضوعيات المثالية للحقيقة الهندسية بل سيؤثر ايضا في مفهوم المدخل Access اللازمي الى هذه الحقائق عبر التفاعل الممكن تكراره على نحو كامل للبديهة الحاضرة والاكتشاف السابق. ووفقا لهوسرل فان «التحدارية (التقاليدية-م) Traditionality هي ما ينتقل من بديهة الى أخرى، مضيئة واحدة فأخرى بحركة يكتشف الوعي خلالها طريقه». والحقيقة انه فقط، كما يجادل دريدا، بواسطة كتابة- على طريقة نقش مفصول عن أي مصدر بديهي او حاضر بذاته- يقوم هوسرل بتفسير الهندسة بوصفها شكلا من المعرفة الشاملة. «ان امكان الكتابة سيؤكد تقاليدية الموضوع، وموضوعيته المثالية المطلقة.. وستفعل الكتابة ذلك بحس متحرر من دليلها الحاضر فعلا لحساب ذات واقعية، ومن دورانها الحاضر داخل تشاركية محددة»؛ وذلك لان الكتابة دون غيرها مؤهلة لمنح هذا «المثال» صفة الدوام نازعة اياه من حوادث التاريخ والتغير، وهوسرل مصمم جدا على تأسيس ذلك. وبدون هذا اللجوء الى لغة كتابية فلن يكون هناك تصور للهندسة بوصفها مملكة لحقيقة مطلقة وقبلية.

يتتبع دريدا، باستمرار، في مقالة «التكون والبنية»، الحركة المتذبذبة للفكر التي يحاول بها هوسرل ان يتخذ سبيلا بين هاتين الضرورتين المزدوجتين. فـ«البنية» تتصل بكل شيء، بالاضافة الى المثالية والدوام والمعرفة الموضوعية، وان تتصل بكل شيء معناه باختصار أن تحتاج الى الكتابة لضمان وضعها الخاص.. ويدل «التكون» على البعد الآخر للمطلب الهوسرلي المتعلق بشرح كيف أن هذه المعرفة ممكنة بواسطة الدخول البديهي الى الحقيقة التي يكون منطلقها بالفعل نتاج استنتاج قبلي. واذا كانت «موتيفات التضارب conflict او التوتر تظهر وافرة» في نص هوسرل، فان ذلك ليس من خلال غلط متكرر في الحكم بل وفقا لنظام من الضرورة أشد تزمتا، منقوش في الطبيعة الفعلية لمشروعه. ان مشروع هوسرل هو «فلسفة الجواهر Essences المتأملة دوما في موضوعيتها ولا ملموسيتها واوليتها؛ لكنها للسبب نفسه، فلسفة للخبرة والتدفق المؤقت لما يكون معيشا، ذلك الذي يكون مرجعا مطلقا» (الكتابة والاختلاف ص١٥٦). وفي هذا الصدد، يكون هوسرل هو المفكر الاخير (كما يزعم دريدا) الأشد صرامة من بين هؤلاء الذين قد ورثوا التعارضات الرئيسية المؤسسة للتاريخ الفكري الغربي. واية محاولة لتجاوز الفينومينولوجيا يمكن ان تحدث فقط بواسطة النقد البنيوي الذي يصطدم تباعا بالحدود المترسخة لميراثه المفاهيمي. والبعض، مثل هيجل، كان يأمل مجاوزة تناقضات العقل الكانطي باللجوء الى التاريخ والديالكتيك والتغير بوصفهما وسائل يتغلب التفكير بواسطتها على سقطات خلقها (تأسيسها-م). لكن فلسفة هيجل هي نفسها سلسلة من التكتيكات المفاهيمية المدروسة من اجل اختزال كل ما يتجاوز ادراكها الى نظام من الضرورة البنيوية معبر عنه بمصطلحات تاريخية للعالم. ويمكن للمرء أن يقرأ

هيجل بطريقة أخرى؛ يقرؤه «ضد مزاجه او ميله» اذا جاز التعبير، كما يفعل دريدا في مقاله «من الاقتصاد المقيد الى الاقتصاد العام» (من كتاب «الكتابة والاختلاف». وعندئذ سيبدو ان النص الهيجلي يحوز منطقا رمزيا و«اقتصادا» متقلبا للمعنى يجاوزان، في كل موضع، القوانين الموضوعة للانتقال الديالكتيكي من مرحلة الى اخرى. وهذه القوانين كامنة في فكرة هيجل عن النفي Aufhebung بما هو حركة تأملية للفكر تحفظ الفلسفة بواسطتها، وتتجاوز في آن، التناقضات التي تواجهها في رحلتها الى الحقيقة. وتظهر قراءة دريدا الامتداد الذي يكون به ذلك حركة اعتباطية، قراءة واحدة من بين قراءات عديدة، ولو انها قراءة تصدق عليها كل حيل الديالكتيك الهيجلي. «وبما انه لا منطق يهيمن، من الآن فصاعدا، على وسائل التفسير، لان المنطق تفسير، فان تفسير هيجل يمكن أن يعاد تفسيره- ضده» (الكتابة والاختلاف ص٢٦٠).

لهذا افترضت- وهذا وقت اثبات الفرض- ان هناك بعدا اخلاقيا في كتابات دريدا أدركه معظم معلقيه، ومن وجهة النظر هذه يعتبر دريدا، كبديهة، ان الفلسفة في التحدار الغربي قد انشغلت لوقت طويل جدا بمشكلات المعرفة والحقيقة والعقل (مشكلات ابستيمولوجية أساسا) وهي مشكلات لا مناص من ارتباطها فعليا بهذا التحدار بالاستمرار في التفكير فيها عبره. ان نوعي الخطاب عند كانط كما رأينا- العقل «المحض» و«العملي»- متشابكان في مقايضة تبادلية خاضعة لقوانين العقل التنويري. لكن هذه المناقشة، ولو انها اساسية بالنسبة الى اهتمامات الفلسفة، لا تزال تستبعد أصواتا اخرى معينة، تلك الأصوات التي تأتي من خارج التحدار الكلي للفكر الابستيمولوجي من افلاطون الى هوسرل. وبالنسبة الى دريدا، خصوصا في الكتابات اليهودية- ومن بينها كتابات ايمانويل ليفيناس- فان ذلك يستدعي حديثا أشد وضوحا(٢١). فثمة اشارات عديدة في عمله عن تعيين هوية دريدا، بإحكام، بميراث الفكر اليهودي، وبصفة خاصة ممارسة التعليق الشامل والمضاعف على النصوص المقدسة للدين اليهودي. وما يميز هذا التعليق عن نظيره المسيحي الارثوذكسي هو على وجه الضبط وضعية الكتابة بوصفها ممارسة ثمرة ودالة على الدوام بتعذر اختزالها الى حقيقة ما مطلقة وواضحة بذاتها.

لقد تشكلت العقيدة المسيحية في مرحلة مبكرة بواسطة تعرضها للتأثيرات اليونانية الفلسفية التي تفضي الى مساواة كلمة الله word of god بالمبدأ العقلاني الكلي logos للهدف الالهي الموحى به.

أما في التقليد اليهودي فثمة نمو لعادة معاملة التعليقات المتنوعة بوصفها نصوصا مقدسة بحكم حقها الشخصي؛ حيث كل منها يضيف الى مخزون الحكمة المتسلمة؛ مما يستلزم عناية النساخ والشراح. لقد ولدت المسيحية موقف ارتياب مبدئي تجاه الكلمة المكتوبة، ونظرت اليها بوصفها شرا ضروريا، وسببا في طبيعة الانسان غير المتخلص من الخطيئة وفي ادراكه اللامعصوم لارادة الله. ولا شفافية Opacity الكتابة- تجسيدها الفيزيقي بوصفها علامات جامدة على صفحة فحسب- دالة إذن على ضعف الفهم الانساني، ودالة على ضرورة اللجوء الى مصادر معرفة من صنع الانسان. لقد كانت الكتابة وسيطا مساعدا وخطا ميتا، يدعى بتواضع الوصول الى حقيقة كامنة باستعدادها لمحو ذاتها حتى تخلى مكانها لمعانٍ «مكتوبة في الروح» بواسطة قوة ما أعلى ، فائقة الوصف، ومن هنا يكون افلاطون «منقذا» للتقليد المسيحي بتأكيد هذه النقاط العامة للعقيدة التي تدور حول فكرة الحقيقة الروحية بوصفها شيئا ما وراء العالم الفيزيقي- والمسبب نفسه- وراء متناول الكتابة بمظهرها الحرفي. والعلاقة بين التعليق والنص المقدس يعاد انتاجها بين النص نفسه وكلمة الله المطلقة والمهيمنة. انها علاقة اعتماد وحيدة الاتجاه تماما، مع كتابة تقوم دائما بدور ثانوي واجمالي. ومن ثم ترفع المسيحية من شأن هدفها الاعلى الخاص بالاساس المركزيعقلي، ذلك الذي يتتبعه دريدا عبر تاريخ الفكر الغربي.

ان مقابلة اليهودية بالتقليد المسيحي- اليوناني هو ضمنا تصدير لمسألة الكتابة ومكانها في اقتصاد المعرفة والحقيقة. ويتبنى دريدا تكتيكات عديدة لينبه القارئ الى تورطه السري مع مصادر وتقاليد كهنوتية. وهي تأخذ شكل توقيعات بخط اليد محيرة (Rab Derrissa). أو شكل تلميحات الى مناهج من الشروحات التلمودية، او شكل مدرجات insets مضاعفة وحيل كتابية أخرى ترفض أي تحديد واضح بين النصوص «الأولية» و«الثانوية». لقد قدمت سوزان هاندلمان في كتابها «قتلة موسى» (٢٢) تقريرا مفصلا على نحو رائع عن كيف أن هذه الخاصية اليهودية للتأويلات النصية تغلف السطح في كتابات فرويد ودريدا وعدد آخر في العرف التأويلي الحديث. وتأثيرها الرئيسي هو حل سلطة هذا العرف (او المركزية العقلية) المسيحي للفكر الذي يخضع الكتابة لخدمة حقيقية Truth مساوية للكلام والحضور والأصول. ومن ثم تعمل الدقة البالغة

للتفكيك عند دريدا متعاونة مع عنصر «لعبة» نصية محسوبة؛ غرضها على وجه الضبط زعزعة وتشويش أفكارنا الموروثة فيما يتعلق بالقراءة.

لكن هناك وجها آخر للتأثير اليهودي على كتابة دريدا؛ انه وجه يجعلنا أقرب الى الطبيعة الأخلاقية لمشروعه أساسا. فمقالته عن ليفيناس («عنف وميتافيزيقا») تتناول عبارة مقتبسة من كتاب «الثقافة والفوضى» لماثيو أرنولد هي: «العبرية والهيللينية– بين هاتين المرحلتين من النفوذ يتحرك عالمنا؛ ففي وقت ما آمن عالمنا، بقوة، بفتنة واحدة منهما، وفي و قت آخر آمن بفتنة أخرى، وكان ينبغي عليه، برغم انه لم يفعل، ان يوازن بينهما بغير تحيز وبلباقة» (مستشهد به في «الكتابة والاختلاف» ص٧٩). ويتفق المقال مع عبارة من جويس «أشد الروائيين المحدثين هيجلية» الذي يكتب في عوليس: «يهودي يوناني هو يوناني يهودي فالاطراف تتقابل» (ص١٥). وما يكون «هيجليا» هنا– وفي الشاهد من ارنولد– وهو ايضا ما يسم النزعة اليهللينية التي توحد ميراثهما الفكري. انها الرغبة في تسوية التعارضات والاختلافات عبر حركة الفكر؛ تلك الحركة التي تختزل التعارضات والاختلافات الى مظهرين لرؤية وحيدة وشاملة. وقد كانت هذه رسالة ارنولد التبشيرية الى انجلترا الفيكتورية ازاء الاضراب الاجتماعي واسع الانتشار. ولقد عرضت الطبقات الوسطى نفسها لهذا التهديد بملاحقة اخلاق المصلحة الشخصية الدينية والدنيوية من اجل استبعاد أي شيء آخر. لقد كرسوا الفضائل «العبرية» (او اليهودي – مسيحية)– العمل الشاق والنمو القوي والاستقلال الاخلاقي– وتجاهلوا التقليد «الهيلليني» الذي يرمز الى السعي النزيه نحو المعرفة والجمال والحقيقة. فبواسطة غرس «العذوبة والنور» الهيلينيين، يمكن لبرجوازية الفيكتورية ان تحقق نوعا من السيطرة الثقافية التي ستقهر قوى التخريب الملوحة.

ان كلام ارنولد الغامض عن «توازن» هذين الادعاءين المتنافسين يخفي حقيقة ان هذه النتيجة يمكن تصورها فقط من خلال نوع من الفكر المنفصل التصوفي الذي ينتمي برمته الى مجال هيلليني من المثل. واعلاء معرفة الصراعات الاجتماعية الواقعية باللجوء الى مملكة «الثقافة» المحضة والنزيهة هو نفسه مثال رائع للمنطق الهيجلي التأملي. وقد بينت الحادثة اللاحقة وقصيرة الاجل للهيجلية البريطانية– المتأثرة بالمثالي الاوكسفوردي برادلي– على نحو دقيق هذه التوافقية للعقيدة الاخلاقية سامية المبادئ المرتبطة بديالكتيك المعرفة والخبرة (٢٣) المعتنق بكامله. وعلى هذا النحو تحمل عبارة دريدا التصديرية المقتبسة من ارنولد ثقلا ضخما من الايديولوجيا المضمنة. انها ترمز الى ان قوة الفكر المركزيعقلي تمتص كل الاختلافات بواسطة رؤية هذه الاختلافات بوصفها مجرد مراحل او معالم على الطريق الى تركيب هيجلي Synthesis مفاهيمي حاسم. لقد طورت الفلسفة تكتيكات وافرة لتتغلب على كل ما يكون مدركا بوصفه خارجا عن ميدانها المهيمن. وشعار هذه العملية هو الصدام مع ما يسمى –(Eleatic Sttanger)عند سوفسطائي افلاطون، صدام (كما يقرؤه دريدا) لا يزال يصر على «آثار الابدال الذي يرفض ان يكون مهيمنا عليه تماما» (٢٤). لكن حركة العقل الديالكتيكي من سقراط الى هيجل تمثل محاولة لفهم كل شيء باصطلاحات ستضعها دائما الفلسفة سلفا. وهذا ينطبق حتى على المقولات التي تبدو أشد مقاومة، مثل تلك المقولات الامبريقية أو المادية. فبمجرد ان تدخل خطاب الفلسفة– سواء أكان كانطيا ام هيجليا ام ماركسيا– تخضع هذه المقولات لتغير كبير يجعلها ضمفلسفية .intra philosophical وما يكشف عنه دريدا عند ليفيناس هو محاولة التفكير في حدود هذا التحدار Tradition واكتشاف المواضع التي يصطدم فيها مع «عنف» النموذج المغاير (الاخلاقي) للفكر.

ووفقا لليفيناس، يتحدد سير التحدار الغربي الفلسفي منذ البدء بميراثه اليوناني القديم. «ان الفلسفة توظف سلسلة من المصطلحات والمفاهيم– مثل (الشكل) Morphe او (الجوهر) Ousia او (العقل) Nous او (الفكر) logos او (الغاية) Telos الخ– وهي مصطلحات تشكل بصورة دقيقة المعجم اليوناني عن الوضوح»(٢٥). ومثل دريدا، يرى ليفيناس علاقات او تشاركية تصنيفية بين هذه المصطلحات؛ بما انها تتجه كلها نحو لحظة حقيقة مطلقة وحاضرة بذاتها عندما يدرك العقل المنطق الشام لطبيعتها وتاريخها. فما يكون واضحا للمفكرين في هذا التحدار اليوناني هو كل ما يوجه نفسه الى مناهج واستراتيجيات «شاملة» يرثها الفكر ليحفظ قدرته على الامساك بعالم متمرد. ان الفلسفة سلسلة من الانعطافات المعقدة التي تفضي كلها الى نقطة اصل آمنة. وحتى عندما تنوي الفلسفة ان تعيد تقديم بعد تاريخي كأساس لكل معرفة– كما فعل هيجل عند مقاومة اللازمنية ومزاعم الحقيقة القبلية للعقل الكانطي– فانها تفهم التاريخ وفقا لنموذج رجوع دائري، على نحو لا نهائي، الى مبادئها الاولى. ومساواة الحقيقة بالحضور الذاتي

معناه دائما ان نعرف، سلفا، ما كانت عليه التوقعات عند اية مرحلة معطاة على الطريق الى الفهم التنويري، فليس هناك شيء يحدث بوصفه صدمة صحية من خارج ميدان العقل التأملي؛ لان النوع الوحيد من المعرفة الذي يؤخذ بعين الاعتبار فلسفيا هو ما كان له مكان في المخطط الديالكتيكي الكبير، وعندئذ يطالب بمنزلة تاريخية عالمية. ومع ذلك يبدو طرفا العلاقة المختلفان... او المنفصلان فوق الزمن، انهما يرجعان على نحو مطلق الى المتساوي والمتزامن، بالطريقة نفسها، في تاريخ يجمل الزمن في بداية او نهاية او كليهما، الذي هو الحضور» (٢٦). وعندئذ فان مرحلة هيجل في التاريخ- التي تشمل تاريخ الثقافات منعزلة عن أي تأثير هيلليني سائد- لا تزال تمهد السبيل الى تأليه العقل المطلق الذي دائما ما يعرف، مقدما، كل حادثة على طول الطريق.

وهكذا حدث - وفقا لليفيناس- ان تطورت الفلسفة الغربية بوصفها شكلا من السؤال enquiry الابستيمولوجي، وتنقيبا عن معرفة دقيقة للعالم بوصفه مفهوما من قبل ذات معزولة.(٢٧) وهذا التأكيد الاولي على العلاقة بين العارف والمعروف (أو العقل والموضوع) يهمش نوعا آخر من خطاب يفهم التحقق منه فقط من خلال الصدام بين الذات والآخر الانساني. وليس الامر ان الفلسفة تتجاهل تماما هذه الاسئلة او تعجز عن ايجاد حيز للأخلاق داخل مشروعاتها الابستيمولوجية المتعددة. وبالفعل، وكما رأينا، تعد الاخلاق مطلبا ساميا للتحدار - Tradition من افلاطون الى كانط ومن بعده- وقد جعلتها النظرية الاخلاقية منسجمة مع مزاعم الحقيقة عن عقل لا يعترف بحدود لميدانه الخاص. لكن ذلك يفترض، على وجه الضبط، نظاما من الاسبقيات التي يماثلها ليفيناس بالنيابة عن الاخلاق التي لن تخضع بالتالي للاهتمامات التي تحكم السؤال الابستيمولوجي، ويجادل ليفيناس بأن هذا المشروع يستحق التمحيص فعلا عند نقطة الصدام مع الآخرية. و«الابدال» الجذري، اللذين يجاوزان كل المفاهيم والمقولات المستنبطة لابقاء التفكير على طريق الرجوع الآمن الى منطق اسبقيات ذاتية- الهوية. وبالتالي يمثل «البين انساني interhuman مسألة حدود مشتركة: محورا مزدوجا حيث ما يكون «في العالم» بوصفة وضوحا ظاهراتيا موضوعا الى جانب ما يكون «ليس في العالم» بوصفه مسؤولية أخلاقية»(٢٨). وتمثل الفينومينولوجيا - وفقا لليفيناس كما وفقا لدريدا - المرحلة الاشد سوفسطائية والأشد تطورا؛ مرحلة تصل الى السعي الى توفير أسس لا مجال للشك فيها من اجل ممارسة الفهم الانساني. لكن هذا الموقف متحقق فقط على حساب فلسفة متأكدة من طريقتها الضيقة والابستيمولوجية في السؤال. وهي تأخذ عند هوسرل شكل الانعكاس الصارم على قوى وحدود الأنا «المتعالية» التي يتوجه نشاطها نحو موضوعات في مجال الخبرة الادراكيجية المستقاة من المصدر الأول. وقد حاول هيدجر وسارتر ان يمدا هذا النشاط الى ميدان الانعكاس الأخلاقي حيث تلعب مسألة الانهمام الانساني بالآخرين دورا أشد مركزية. لكنهما، كما يجادل ليفيناس، فشلا في هذا المسعى لانهما ذهبا الى فهم الآخر المؤسس على الخبرة البدائية primordial بالذات. ومن ثم لاتزال- عند سارتر- «ظاهرة الآخر مأخوذة بعين الاعتبار، كما عند كل الوجوديين الغربيين، لتكون شرطا للوحدة والاندماج، الذي هو اختزال للآخر الى مقولات الشخص نفسه».(٢٩)

ان دريدا على اية حال شارح غير نقدي لنصوص ليفيناس، ذلك انه يفهم استحالة هذا النقد الجذري مادام هناك مواصلة، بحكم الاضطرار، لاستعمال لغة ومفاهيم ومقولات التقليد الغربي الفكري المترسبة. «وبفعل اصل اللغة والمعنى واختلاف العلاقة بالآخر على نحو لا نهائي، يستسلم ليفيناس لخيانة اهداف في خطابه الفلسفي» (الكتابة والاختلاف ص١٥١). وبطريقة مماثلة يسائل دريدا مطالبة ليفيناس بتحديد الظاهراتية الهوسرلية بوصفها صيغة من الفكر الذي تتم مجاوزته بأي سؤال موثوق به في القيم الاخلاقية. لقد سعى ليفيناس الى تعيين هوية هذه النقاط التي يردها هوسرل بذرائعية الى مجال انعكاس «أناوي» Egoliogical حيث تم تصور الاخلاق بوصفها فقط نوعا من المعرفة- الذاتية المتبادلة. «وكثيرا ما يقول ليفيناس بأن جعل الآخر انا متبدلة يمثل تحييدا لابدالها المطلق» (الكتابة والاختلاف ص١٢٣). ويجادل دريدا بانه لا سبيل الى اثارة هذه الاسئلة دون انتقال أولي عبر الصرامات rigours الضرورية للفكر النواميسي). Nomenological(لا يستطيع المرء ان يتحدث ولا ان يكون لديه أي حس بالآخر كلية اذا لم يكن هناك ظهور للآخر بالكلية او دليل على الآخر بالكلية، بحد ذاته. وليس هناك احد سوى هوسرل لديه حساسية بالاسلوب الفريد والمتعذر اختزاله لهذا الدليل، واللاتظهير Nonphenomenatization المؤشر عليه داخله» (ص١٢٣). وذلك ينسجم مع ما قلته عن تأكيد دريدا على الرغبة في ابقاء الثقة بالعقل التنويري، والتفكير من خلال مشكلات التحدار الابستيمولوجي، حتى في اثناء اختبار حدود هذا التحدار.

ونصوص دريدا المبكرة عن هوسرل دليل كاف على انشغال دريدا المثمر والحميم بالفكر الظاهراتي. وحجته المضادة لليفيناس- مثل حالته ضد فوكوه في «الكوجيتو وتاريخ الجنون»- تطالب بهذه النقطة الجوهرية. ولن يملك التفكيك اية قوة نقدية بخصوص نصوص العقل الغربي المركزيعقلي اذا ظن انه يتحرك بحسم «وراء» التحدار الغربي بالقفز عليه الى ارض مختلفة.

وعلى الرغم من ذلك، فمن الواضح ان ليفيناس يمارس تأثيرا ثابتا وعميقا على فكر دريدا. يكتب دريدا ان كل المفاهيم الخاصة بالفلسفة الغربية عند ليفيناس «تتجه ببطء نحو فضاء Agora، ومستدعاة لتبرر نفسها بلغة أخلاقية- سياسية؛ لا تسعى المفاهيم الى الحديث عنها- ويعتقد انها تسعى- ولنقل، مستدعية نقل نفسها الى هذه اللغة باقرار أغراضها العنيفة» (ص٩٧). ان عمل دريدا المعترف به على الرغم من الحرب المفتوحة- وبصفة خاصة من فلاسفة في خط الهجوم الانجلو أمريكي- علامة على هذا «العنف» الذي يثيره أي تحد لبروتوكولات النقاش العقلي. وهنا يتذكر المرء هجوم كانط على معلمي اسرار الدين وهؤلاء الذين تبنوا «نغمة رؤيوية» ليعطلوا برلمان العقل. وجريمتهم الأسوأ، من وجهة نظر كانط، هي التشويش الحادث بالتالي بين حقائق قابلة للسؤال المتعقل وحقائق قانون أخلاقي موحى به، ان معلمي الأسرار الدينية يأثمون في حق العقل والأخلاق والدين على السواء عندما يتسببون في انهيار مصطلحات هذا التمييز الحاسم، كما يضعه دريدا، ملخصا كانط: «انهم لا يميزون بين العقل التأملي المحض والعقل العملي المحض، ويعتقدون أنهم يعرفون ما يكون قابلا للتفكير فيه كلية، ويصلون عبر الوجدان وحده الى قوانين شاملة للعقل العملي» (عن النغمة الرؤيوية ص١٢). ومن ثم فان الاتهام الفعلي هو ان هذه الطبقة المستنيرة المزيفة تنتصب بوصفها متعهدة الحقيقة الممنوحة اليهم وحدهم. وتتنكر للفلاسفة الحقيقيين الذين مهمتهم تحديد الحدود والقدرات الخاصة للعقل الانساني.

ان هذا يساعد على بيان علام يكون الرهان عندما يرفض الفلاسفة- وخصوصا أير A.J.Ayer- دريدا بوصفه مجرد شخص «أدبي» وبلاغي مزعج؛ أفكاره غير جديرة باهتمام مفكرين جادين(٣٠)، وبطريقة مماثلة بالنسبة الى كانط فان «كل الفلسفة هي حقا غير ممتعة Prosaic)(، وأي افتراض بان التفكير يرتد الى أصوله «الشعرية» (ما قبل السقراطية) هو مجرد اهانة للوقار العقلي واهانة للحقيقة. والمتعصبون للحدس غير المساعد يكشفون انفسهم بوضوح جدا عند اللجوء الى المجاز بوصفه بديلا للبرهان العقلي. «وهذه السياسات الخفية هي ايضا شعريات خفية وافساد شعري للفلسفة» (ص١٤)؛ وذلك لان المجاز- أو اللغة «الشعرية» بوجه عام- يدعي الوصول الى عالم من الحقيقة الحدسية غير ممكن تفسيره وفقا لعقل عادي بسيط، انه، مرة اخرى، برلمان الملكات العقلية عند كانط- خطاب أصوات حرة ومتساوية خاضعة لقانون العقل- الذي يظهر نفسه بسرعة لتسجيل هذا التهديد. وما يكرهه كانط جدا بخصوص الفلاسفة الشعراء Poet philosophers هو عادتهم في اطلاق العنان للأسلوب العاطفي الذي يتجاهل قواعد التبادل البرلماني المتحضر. ومتعهدو الرؤيا النبوئية «يسخرون من العمل، والمفهوم، والمدرسة... وما يمنح لهم يجعلهم يثقون بالاقتراب على نحو عفوي والهي وحدسي من، أو عبر، العبقرية بعيدا عن المدرسة» (ص٩). وورقة الابرشية Charge- Sheet الكانطية هذه يكررها بانتظام فلاسفة من مثل أير Ayer وسيرل Searle عندما يعتبرون ان اسلوب دريدا «الأدبي» مجهد الى حد رفض الانشغال به بجدية عبر نقاش متعقل.

وأجادل أنا، على العكس تماما: ان التفكيك ينطوي على عناء فكر- سعي نحو نقض حاسم للسرية- يرصفه بطرق عديدة مع الكانطية اكثر مما يرصفه مع معارضيه المتعجرفين. ويكتب دريدا بوضوح تام انه لا مفر من «القانون والقضاء والقدر» لدى الفكر التنويري في الايام الحالية. وتلك تيمة كتاباته المتأخرة عن سياسات المعرفة و«مبدأ العقل» ودور التعليم والبحث الجامعي. انها مفارقة ظاهرية الى حد بعيد ان دريدا يكرس نفسه ليدافع عن مكان الفلسفة في المناهج الجامعية والمدرسية، بينما يواصل «تفكيك» البراهين التقليدية ومزاعم الحقيقة. ويسأل دريدا: «من يكون أكثر ايمانا بنداء العقل، من يسمعه بأذن حادة... الشخص الذي يطرح أسئلة بالمقابل، ام الشخص الذي لا يريد ان يسمع أي سؤال عن مبدأ العقل؟» («مبدأ العقل» ص٩). ويمكن أن يقرأ ذلك بوصفه مهمة مضاعفة من ناحية أولى للفلسفة؛ بما انها متعامية اساسا عن اهتماماتها وبواعثها الحاكمة، لكن من ناحية أخرى- وأشد حدة- فيما يخص هذه الاشكال من البراجماتية الجديدة أو «ما بعد الحداثة» التي تتبرأ من العقل نفسه. وحسب دريدا، كما حسب ليفيناس، هناك وصية أخلاقية تطالب الفلسفة بخصوص مصطلحات تقدم مقاومة قصوى لقوى سيطرتها المستعادة؛ لكن هذه المطالبة يدعمها الانشغال الحميمي والمتعقل بالنصوص، حيث تخاطر الفلسفة بمزاعمها عن الحقيقة.

مؤكد ان دريدا يمضي ابعد باتجاه تعرية المثال الكانطي للفلسفة الذي يعامله بوصفه موضعا للسؤال النزيه والمحض، والمتحرر من ضغوط التصادم الحكومي استنادا الى لا مشاركتها المكفولة في الشؤون العملية، ويوضح كيف ان بلاغة اللامبالاة تخدم كل من رفع صورة الفلسفة ذاتها، وبحسم شديد، ابعاد الاهتمام عن رهاناتها وانشغالاتها المضاعفة بالعالم «خارج» الجامعة؛ لكن ايراد هذه الحجج ضد المثالية الكانطية- وربط هذه المثالية باستيمولوجيا معينة للمعرفة والعقل والحقيقة- لن يكون افتراضا بأننا نتخلى، من الآن فصاعدا، عن المشروع الكامل للنقد التنويري؛ فهذا العمل يتضمن دائما، كما يكتب دريدا: «ايماءة مزدوجة ودعوى مزدوجة: ضمان كفاءة مهنية (احترافية-م) وتقليد أشد جدية للجامعة حتى في أثناء الانطلاق بقدر ما يمكن، نظريا وعمليا، في عمق الفكر الأشد مباشرة بخصوص الهاوية Abyss غير الجديرة بالجامعة...»؛ ففي هذه الفترة من «مبدأ العقل» (ص١٧) يلمح دريدا، من ناحية، الى المعالم الطوبوغرافية المميزة لحرم جامعة كورنل Cornell، ومن ناحية أخرى الى هذا التحدار الطويل في الفلسفة من أفلاطون الى هيدجر، الذي يسعى الى تأسيس ارضيات او قواعد للعقل نفسه، وتصبح هذه الأسس غير المتاحة تماما نتاجات ارادة الحقيقة داخل اللغة، والمجازات المتنكرة في صورة مفاهيم- رسالة نيتشوية مستخلصة غالبا من نصوص دريدا؛ الا أن تناول هذه الرسالة في مواجهة القيمة يمثل موافقة على هؤلاء الذين يرفضون قراءة دريدا بسبب لاعقلانيته المفترضة. وبما يكون موضع شك العقل نفسه- شك متأن ومبرهن عليه بدقة متناهية- ان الفلسفة تنهض على أحسن وجه بمسؤولياتها الحالية.

هوامش المترجم:

- هذه هي الترجمة الكاملة للمقال/ الفصل الثامن من كتاب كريستوفر نوريس المعنون بـ«دريدا»- عن الاصل الانجليزي. ,Christopher Norris

Derrida. First pup;ished in 1987 by Fontana paperbachs.

- كريستوفر نوريس: له مؤلفات تخص نظرية النقد، والحداثة وما بعد الحداثة، والفلسفة. وقد عمل محاضرا في جامعات امريكا والهند وغيرها.

× اقترح ترجمة Living on بـ«مواصلة الحياة»، وspurs بـ«محفزات»، وmanent scripta بـ«كتابات دائمة» وان كان السياق يحتمل ترجمتها بـ«خط اليد» على اعتبار ان الفقرة تناقش مدى مسؤولية الكاتب عما يكتبه بخط يده.

×× السيرانة: واحدة من مجموعة كائنات اسطورية (عند الاغريق) لها رؤوس نسوة وأجساد طيور، كانت تسحر الفلاحين بغنائها فتوردهم موارد الهلاك (عن المورد).

××× أنانة: نظرية تقول بأن لا وجود لشيء غير الأنا (عن المورد).

هوامش المؤلف:

١- H.L.A. Hart, Edssays in Jurisprudence and Philosophy (Oxiford: Clarendon Prress, 1983).

٢ Derrida elaborates on this metaphor in his essay «Living on: Border- lines» In Deconstruction and Criticism, op.Cit.pp.75- 176.

٣ - Martin Heidegger, Nietzche (Pfiillingen: Neske, 1961).

٤ - Derrida, «Coming into One's Own», in Geoffrey Hartman (ed), Psychoanalysis and the Quesdtion of the Text, op. Cit, pp.114-48.

٥ - Derrida, «Freud and the Scene of Writing'. In Writing and Difference, op. Cit,pp. 196-234. All further references are given in the text.

٦ (Harminndsworgth: Penguin, 1984). PP.275-337 See especially pp.283-7. - Sigmund Freud, Beyond the Pleasure Principle, in On Metapsychology: the Theory of Psychoanalysis, vol. XI of the pelican Freud Libray, ed. Angela Richards

٧ - See Ronald W. Clarke, Freud: the Man and the Cause (London: Jonathan Cape, 1980) for details of this and other fraught passages in Feud's dealing with his colleagues, students and disciples. The Letters to and from his early associate Wilhelm Flies are among the many correspondences' that Derrida draws upon in La Carte POSTAL.

٨ - See especially W,K,Wimsatt, The Vebal Icon,op.Cit.

٩ - Michel Foucault, Madness and Civilization, trans. Richard Howard (New York: Panthecn, Difference, op,Citpp.31-63.

١٠- Foucault's response to Derrida appeared as an appendix to the second edition of Folic cl Deraison (Paris: Gallimnard, 1972) pp.31-63.

١١ - See Edward said, «The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions', Critical Inquiry vol.IV (1978), PP.673-714.

١٢ - Poucaut, The Order of Things: an Archaeology of the Human Sciences, trans, Alan Sheridan (New York: Random House, 1970), closing sentence.

١٣ - See, for instance, Louis AL thusser, For Marx, trans, Ben Brewster (Harmondsworth: Penguin Books, 1969). Catherine Belsey's Critical Practice (London: Methuen, 1980) offers a Lucid account of Althusser, Lacan and other proponents of this anti-humanist theoretical line.

١٤ - See also Barthes, «The Death of the Author», In Image- Music- Text, op. Cit.

١٥ - Gillies Deleuze, Kant's Critical philosophy: the Doctrine of the Faculties, trans, Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (London: Athlone Press, 1984) .p.32.

١٦ - Ibid, PP32-3.

١٧ - See, for instance, Derrida, «The Principle of Reason», op. Cit: also his essay «Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in philosophy», trans. John P. Leavery. Oxford. Literary Review, vol.VI NO.2 (1984), PP.3-37.

١٨ - Gilles Deleuze and Felix Guattari, Anti- Oedipus: Capitalism and Sehizophrenia (New York: Viking, 1977).

١٩ - Deleuze, Kant's Critical Philosophy,op.Cit, P36.

٢٠ - Derrida, Edmund Husserl's. Oringin of Geometry, an Introdution, trans. John. P.Leavery (Pittsburgt: Duquesne University Press, 1979).

٢١ - See Derrida, «Violene and Metaphyssics: an Essay on the Thoughr of Emmanuel Levinas: in writing and Difference.

٢٢ - Susan Handelmann, The Slayers of Moses: the Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory (Albany, NYL State University of New York Press, 1982).

٢٣ - For more in this connection- notably the influence of Bradleian idealism on modren Shakespearian studies- see Terence Hawkes, That Shakespeherian Rag: Essays on a CRITICAL Process (London: Methuen, 1986).

٢٤ - Derrida, interviw with Kearney op. Cit.p.96.

٢٥ - Richard Kearney, interview with Emmanuel Levinas, in Kearney, op. Cit. PP:45- 63, P55

٢٦ Ibid.P55.

٢٧ - Emmanuel Levinas, Totality and Infinity, trans, A, Lingis (PittshurghL Duquesne University Press, 1979).

٢٨ - Kearney, interview with Levinas, op. Cit.P56.

٢٩ - Ilid. P58.

٣٠ - A.J. Ayer. Wittgenstein (London: Wedefeld and Nicolson, 1984). P159.

بين
متن النقد
وهامشه

شكري عياد وقلق التأصيل

سعد البازعي★

١ -«إنني احاول الآن أن أضع خلاصة دراساتي وتجاربي في النقد وحوله في مشروع نظري واحد مترابط الأجزاء، يتناول طبيعة العمل الأدبي، وطبيعة العملية النقدية، وخصائص لغة الأدب، وعلاقة الأدب بالابداع الحضاري.

على هامش النقد.(١٩٩٣)

٢ - أما ما لا يستطيع هذا الكتاب ان يقدمه اليك فلعل أهم ما يعنيك منه مذهب أدبي تستطيع ان تتبناه وتقول إنه مذهبك... ولا شك انك ترى لماذا لا يستطيع هذا الكتاب أن يقدم مثل هذا المذهب، فالكاتب الذي يظل دائما أبدا في حوار مع نفسه، لا يجيب عن سؤال إلا ظهر له عشرون سؤالا.

تجارب في الأدب والنقد.(١٩٦٨)

لا أظن دارسا جادا للأدب او النقد في الوطن العربي اليوم بحاجة للتذكير بأهمية ناقد مثل شكري عياد رحمه الله. لكن الوعي بالأهمية يظل مبهما عائما في الغالب ما لم يدعمه استكشاف لجوانب تلك الأهمية وابراز لها، تماما كما هو الحال مع أية شخصية أو ظاهرة أو عمل من الأعمال. ومع أن جهودا بذلت أو تبذل حاليا لتحقيق الاستكشاف المشار اليه، لكني على يقين من أن مساحة واسعة ماتزال ممتدة أمامنا، وستظل ممتدة زمنا طويلا، لتحقيق المزيد من تلك الاستكشافات(١) وورقتي هذه لا تعدو أن تكون اسهاما صغيرا في ملء تلك المساحة التي وجدتها تمتد في نفسي قبل ان تمتد في خارطة الثقافة العربية المعاصرة، فعلى الرغم من معرفتي لعياد بشخصه ومن خلال كتبه، فقد ظللت بعيدا عن ادراك أهميته الحقيقية حتى أتيح لي أن أمضي بعض الوقت في قراءة أكثر تمعنا لأعماله فأحقق لنفسي قدرا من المعرفة بانجازاته أكبر مما كان لدي، وعلى النحو الذي أحاول هنا أن أنقله لغيري من دارسي الأدب العربي ونقده، بل الثقافة العربية بأكملها، دعما للحوار لا حول أعمال عياد فحسب، وانما حول النقد العربي الحديث وسياقه الثقافي الكبير ايضا. فالذين عرفوا ويعرفون عيادا وأعماله أكثر مني سيظلون بحاجة الى التأمل في المسائل التي تثيرها كتاباته ومواقفه النقدية، بل إن قيمة المعرفة الشخصية هنا هي في مدى تعمقها في فكر الناقد وحساسيته الأدبية، لا سيما حين يكون الناقد بحجم شكري عياد الذي لا أظنني أبالغ ان قلت ان اعماله تمثل انعطافة مهمة في تاريخ النقد العربي المعاصر.

الانعطافة التي أشير اليها هي ما سعيت الى الايحاء به من خلال عبارة «قلق التأصيل» في عنوان هذه الورقة. فهنا يبرز ما أرى انه السمة او التوجه الاهم في الجهود النقدية التي شغلت الدكتور شكري عياد معظم سني نشاطه وتقوم عليها، في تقديري، قيمته الحقيقية كناقد عربي كبير. ومع ان من المنطقي ان يكون مفهوم التأصيل مدخلا لما تطرحه الورقة، لما يتضمنه المفهوم من التباس، فاني أؤثر ان ادخل من الشق الاول من العنوان، ذلك الذي يشير الى متن النقد وهامشه، وسيتضح ان مفهوم التأصيل وما كتبه عياد حوله متصل اتصالا مباشرا بالشق الأول من العنوان.

هنا أشير الى مسارين رئيسيين، وربما اسميناهما

★ ناقد وأكاديمي من السعودية.

شخصيتين، بدا لي انهما تتجاذبان كتابات شكري عياد وتوجهاتها وان لم تفصلها فصلا حادا: المسار الاول هو مسار الناقد الاكاديمي العالم والمعلم في الوقت نفسه، الناقد الذي سعى الى تأسيس «نظرية نقدية عربية» ضمن محاولته دمج الاسلوبية القادمة من الغرب في البلاغة العربية القديمة للخروج بتوليفة نظرية مميزة، وتأصيل النقد الأدبي في العالم العربي على هذا الاساس. وهذه المحاولات معروفة للجميع حيث ظهرت في مجموعة من الكتب منها مدخل الى علم الأسلوب (١٩٨٢)، واللغة والابداع: مبادئ علم الاسلوب العربي(١٩٨٨)، وهي كتب ذات طابع تأسيسي، كما يتضح من عناوينها.

أما المسار الآخر فهو مسار الناقد الذي أسماه هو بالناقد «الخروجي» وقصد به الناقد المتمرد على السائد، وذلك في معرض حديثه عما يثار أحيانا حول امكانية وجود نظرية عربية في النقد، ضمن أحد أحدث كتبه وهو على هامش النقد. (١٩٩٣) يقول عياد إن النظريات لا توضع وضعا، وانما هي فكر جديد ينبثق ثم يوصف فيما بعد بأنه نظرية، مضيفا ان هذا الفكر يصنعه «الخروجيون»، أي الخارجون على النظم السائدة من اجل اكتشافات الحقيقة(ص٢٨). كما عبر عياد عن المسار نفسه في بعض مقدمات كتبه المقالية، مثل الرؤيا المقيدة وتجارب في الأدب والنقد، كما في اشارته في الكتاب الأول الى التصور او النظرية التي صدرت عنها المقالات ثم تشكيكه بعد ذلك في الحفاظ على التصور: «بل اني لن اعجب اذا وجدت في هذه الدراسات ما يناقض النظرية التي أوضحتها لك».

كما أن من الأمثلة التي توضح الاختلاف بين المسارين ما يرد في الاقتباسين الواردين في مستهل هذه الورقة، اذ يؤكد الاول سعيه – رحمه الله – في أواخر مشواره النقدي الى الخروج بنظرية متماسكة تلم شتات آرائه وقراءاته، ويشير الثاني، وهو من بداياته النقدية، الى صعوبة الوصول الى هذه النظرية. ومع أن الاقتباس الاول من كتاب حديث والثاني من كتاب قديم، فان الشواهد كثيرة في أعمال عياد على قدم المحاولة التأسيسية، وحداثة الوعي بصعوبتها ومن ثم التخلي عنها. وسأشير الى بعض تلك الشواهد فيما يلي.

لكن من الضروري في البدء أن اقول أن المسارين ليسا بالانفصال الحاد الذي قد يبدو، فكلاهما ينبعان من النبع نفسه، ليسيرا الى مصب واحد، فهما يعبران عن الطموح نفسه، أي طموح التأصيل. والشواهد كثيرة على التداخل، ومنها ان عيادا في المسار الاول، أي في خضم محاولته التأسيسية لم يخل من شك وحيرة ازاء امكانيات ذلك التأسيس النظري، بامكانية الوصول الى صيغة علمية للنقد الأدبي، بينما هو في الثاني ناقد لا يخلو من اليقين بامكانيات التنظير والتأسيس، بل انه وضع بالفعل مبادئ او أصولا لذلك التنظير العلمي.

التداخل بين المسارين بين اذن لكنه لا يلغي وجودهما، ومن اوضح الدلائل على التمايز بينهما ان الكتب التي تحمل امكانيات النقد «الشمولي»، كما سأسميه لتوضيح توجهه الشامل، هي دراسات متصلة ببعضها البعض وتشير بوضوح الى التأصيل أو التأسيس كهدف معلن، ومن اوائل النماذج لذلك دراسته للقصة القصيرة في مصر التي وصفها بـ«دراسة تأصيلية في فن أدبي» (١٩٦٨)، وقد سبقتها وارهصت لها اطروحته للدكتوراه حول كتاب فن الشعر لأرسطو، ثم دراسته لـ «البطل في الأدب والاساطير» (١٩٥٩) وان لم تشر الى ذلك الهدف، لكن الاعمال التي تلت جاءت أكثر وضوحا، فالناقد الشمولي العالم هو الذي انتج مدخل الى علم الاسلوب (١٩٨٢)، دائرة الابداع: مقدمة في أصول النقد (١٩٨٦)، اللغة والابداع: مبادئ علم الاسلوب العربي (١٩٨٨)، ثم المذاهب الادبية والنقدية عند العرب والغربيين(١٩٩٣).

في مقابل هذه السلسلة تقوم أمامنا مجموعة أخرى من الاعمال التي من شأنها ان تكرس السير في اتجاه مغاير، لعل ابرزها تجارب في الأدب والنقد(١٩٦٧)، الادب في عالم متغير (١٩٧١)، الرؤيا المقيدة: دراسات في التفسير الحضاري للأدب (١٩٧٨)، على هامش النقد (١٩٩٣)، وهذه مجموعة يربطها عاملان رئيسيان: عامل مضموني، كما ذكرت قبل قليل، يتصل بالوعي بأن العملية النقدية عملية ناقصة وقلقة سواء في هامشيتها او في تقييدها او في سمتها التجريبية؛ وعامل شكلي يتمثل في السمة المقالية لمادتها.

الفرق بين هذين المسارين هو الفرق بين اسلوبين في تحقيق الأصالة، او التفرد الذي يتسم بالمواءمة بين

المحلي والوافد وبين الذات وهذين العاملين معا، كما انه الفرق بين اسلوبين في التعبير عن القلق الملازم لتحقيق الاصالة: هل الاصالة هي في اثارة الاسئلة وتفعيل القلق والابتعاد عن المواقف الواثقة، أم هي في الركون الى التنظير والتأسيس ووضع القواعد العلمية الواضحة، في ظني ان ابلغ الشواهد على قلق التأصيل لدى عياد هو في هذا الانقسام او التنوع في المسارات وفي طبيعة البحث.

في الاعمال ذات المنزع العلمي او العلموي، يتأسس العمل على الطبيعة العلمية للنقد الادبي، ومع ان هذه العلمية كامنة غالبا، فان المهم هو القناعة بامكانية تحققها. التصور العام الذي وضعه عياد لاعماله في مرحلة متأخرة من عمله هو المفسر لهذه القناعة العلموية، او ذات المنزع العلمي: «انني أحاول الآن ان أضع خلاصة دراساتي وتجاربي في النقد وحوله في مشروع نظري واحد مترابط الاجزاء، يتناول طبيعة العمل الأدبي، وطبيعة العملية النقدية، وخصائص لغة الأدب، وعلاقة الادب بالابداع الحضاري». ترابط أجزاء المشروع هو من سمات علميته، لا سيما انه يتمحور حول «علوم الادب الاساسية: نظرية الأدب وعلم الاسلوب وتاريخ الأدب» وانه يسعى الى ربط هذه العلوم بالعلوم الانسانية من ناحية، وبالآثار الأدبية الكبرى من ناحية ثانية. فمن سمات العلم تماسكه العضوي وافضاء اجزائه الى بعضها البعض بوصفها كلا واحدا في جوهـــــره (على هامش النقد، ١٥١- ١٥٠).

هذه القناعة الأساسية تتضح في اجلى صورها في مرحلة تبني عياد للاسلوبية محاولا الافادة من انضباط منهجها «العلمي» في نشاطه النقدي. يقول: «اذا اعطينا البحث الاسلوبي في عمومه اسم العلم ومكانته فلن نكون مسرفين، على اعتبار ان «علم الاسلوب»، يدرس الامكانيات التعبيرية للغة، أي الوسائل التي يملكها الجهاز اللغوي نفسه لأداء معان تتجاوز الاغراض الاولية للكلام». (اللغة والابداع: مبادئ علم الاسلوب العربي، ٥)، وكان في كتاب سابق أعده كمدخل للدراسة الاسلوبية قد أكد ان «النقد الأدبي في طريقه الى ان يصبح- بدوره علما»، وانه «يحاول أن ينشئ في ثقافتنا العربية علما جديدا مستمدا من تراثها اللغوي والادبي»..(مدخل الى علم الاسلوب، ٧، ٤١). والواقع ان هذه القناعة بعلمية النقد، سواء كانت علمية كامنة أم متحققة، تعود الى بداية عياد كباحث جامعي، فقد انطلق منها في اطروحته الشهيرة للدكتوراة حول كتاب ارسطو فن الشعر(٢) ثم في دراسته لموسيقى الشعر العربي (١٩٦٨).

غير أن عياد الذي كان ينطلق في بحثه من علمية التحقيق والبحث والتقعيد، أي من الشخصية الواثقة الواضحة في توجهها، كان نفسه الذي ينطلق في مكان آخر من قناعة مغايرة تماما حين ابتدأ في كتابة مقالات متناثرة بتوقيع «هاو» بما تحمله الهواية من بعد عن الانتماء والحرفية والعمل الواثق الدقيق، ففي مقدمة الطبعة الاولى من تجارب في الأدب والنقد (١٩٦٧) نجده يفرق بين الاحتراف والهواية مؤكدا أهمية التوجه الاول، ومعلنا في الوقت نفسه ان وصفه بناقد هاو وصف «حبيب اليه جدا»، لانه يخرج به من حرفية التعليم الى الاقبال على كل ما عداه «بشغف الهاوي». فهو يرى نفسه موزعا بين المعلم المحترف اضطرارا والهاوي غير الملتزم: «فالانسان الواحد تكفيه حرفة واحدة. وبما ان حرفة الكاتب الاصلية هي التعليم، فسيظل كل شيء آخر بالنسبة اليه هواية».(٧) وهو من هذه الهوية المتأبية على انضباط العلمية يقدم كتابا هو في جوهره «نوع من المعاناة الفكرية لقضايا أدبية عامة» وأعمالا لم يخترها وانما «عرفها كما تعرف أصدقاءك، بمزيج من الاختيار والمصادفة». والكتاب بصفته هذه ليس محل البحث عن مذاهب أدبية يلتزم بها الناقد.

وأما ما لا يقدمه اليك هذا الكتاب فلعل اهم ما يعنيك منه مذهب أدبي. تستطيع ان تتبناه وتقول انه مذهبك، لتنطق باسمه في الندوات، وتنصب الموازين لأعمالنا الأدبية، ولا شك انك ترى لماذا لا يستطيع هذا الكتاب أن يقدم مثل هذا المذهب، فالكاتب الذي يظل دائما ابدا في حوار مع نفسه، لا يجيب عن سؤال الا طلع عليه عشرون سؤالا، مثل هذا الكاتب قد يكون صاحب تفكير ولكنه ليس صاحب مذهب، قصاراه ان يجعلك تفكر معه او تفكر ضده. واذا شئت ان تتمذهب بعد ذلك فهذا شأنك (٧ -٨).

هذا الصوت النقدي المتشكك وغير الملتزم بمذهب هو الذي يعود بعدما يقارب الثلاثين عاما ليؤكد ان «آفة

النقد المعاصر هي انه يحاول ان يتشبه بالعلوم الطبيعية، ان يكتشف «قوانين» للأدب، مثل القوانين الطبيعية (على هامش النقد، ٣٣)، ومع انه يطرح التساؤل الهام عما اذا كان «نموذج العلوم الطبيعية هو النموذج الوحيد لما نسميه العلوم؟»- مما يعني ان من الممكن تصور علمية مغايرة لعلمية العلوم الطبيعية- فانه يؤكد في الوقت ذاته اعتراضه في كل الحالات على «محاولة النقد الأدبي التوصل الى قوانين ثابتة للفن القولي». ويضرب لذلك امثلة من السيميوطيقا والبنيوية، مكررا نغمته الساخرة من المتذهبين التي سمعناها قبل قليل في مقدمة الكتاب الاقدم، تجارب في الأدب والنقد. بل ان امثلته تصل الى الاسلوبية كأنه لم يشغل بها زمنا طويلا في الفترة الممتدة بين الكتابين: «ولكننا نقرأ ونسمع كلمات جديدة مثل: البنيوية والاسلوبية والتفكيكية والشكلانية، وتوابعها من اجرائية ومحاور رأسية وأفقية... الخ». والاعتراض هنا هو على ان هذه المذاهب العلموية، او التي تدعي صبغة العلوم الطبيعية، أدت الى زيادة «اغتراب النقد عن الأدب الابداعي واغتراب كليهما عن القارئ الذكي» (على هامش النقد، ١٢٧).

المقالة التي يرد فيها النقد المشار اليه هنا تتركز على البنيوية التي يرى فيها عياد انموذجا لسعي الحضارة الغربية لتحقيق الثبات على الرغم من استحالته على النشاط الانساني (٤١). ثم نجده يواصل نقده للتوجه نفسه في مقالة تحمل السؤال الجذري «لمن يكتب النقاد؟» يتناول فيها، وبنغمة يمتزج فيها الاعجاب بالاشفاق، محاولة أحد النقاد العرب تعريب البنيوية، او الوصول الى صيغة عربية لهذا المذهب الغربي. لكن محاولة هذا الناقد، الذي يصفه بـ«أحد رسل البنيوية في العالم العربي»، لم توفق لانه حاول الاحتفاظ ببعض المفاهيم والقيم التي رفضتها البنيوية من حيث هي مفاهيم وقيم ميتافيزيقية او متصلة بالميتافيزيقا:

هدم صاحبنا، دون ان يدري، فكرة البنيوية من اساسها، لانه ألزمها فكرة المطلق، وهي حين حصرت نفسها في الشكل لم يبق لها سبيل الى المطلق الا ان يكون المطلق هو الشكل نفسه، فيكون للشكل عندئذ معنى ميتافيزيقي بعيد عن طبيعة العلم التجريبي الذي تحاوله.. فاولى به اذن ان ينفض يده من تعريب البنيوية، فقد أبت البنيوية ان تتعرب. (على هامش النقد ١٣٣) (٣).

لم يشر عياد الى ان التعريب تحد لا يواجه البنيوية وحدها، وانما يواجهه ايضا المذهب الذي سعى هو الى تعريبه، أي الاسلوبية، ضمن غيره من المذاهب القادمة من الغرب. ومع ان الناقد يبدو هنا كأنه تخلى عن مسعاه الاسلوبي، مع ان نقده للبنيوية يقوم على معايير وحجج تشمل كل او معظم المذاهب الاخرى، فانه يبدو أحيانا كأنما يترك مكانا لتوجهه هو- أو ما يوازي توجهه- في التأصيل النقدي. فهو يخبر أديبا شابا جاء ليحاوره بأن استعارة المذاهب الغربية مع التصرف بها يجعلها «ملكا لنا، بقدر ما نجري فيها من تعديل او تحوير»... (على هامش النقد، ١٢٣- ١٢٤). لكن المحصلة العامة هي ان عياد لم يسر على وجهة واحدة، ولم ينصرف كليا الي مشروعه الأسلوبي رغم تحمسه له، ولم يبتعد تماما عنه على الرغم من شكه في امكانية تحقيقه. لقد سار في وجهة اتسمت بالقلق ما بين الرغبة في التأصيل النظري والشك في امكانياته، ولكن الصورة لن تتضح الا بالوقوف على ما قصده عياد بالتأصيل. فما الذي قصده عياد بهذا المفهوم؟

الاسئلة التي يواجهها عياد هنا هي الاسئلة الاساسية: ما هو الاصل، وما هو الأصيل، ثم ما هو التأصيل وكيف يتم؟ الى آخر ذلك من اسئلة جوهرية. وعياد في معالجته لمفردة «التأصيل»، بل ضمن سيره في سبيل التأصيل، وهو واع تماما بالتباس العبارة، يتوقف امام الظلال الدلالية للمفردة ومشتقاتها وقفات تتكرر على مدى عقدين من انشغاله النقدي. غير ان ثمة ما يشير الى ان لاهتمامه هذا ارهاصات تعود الى بداياته النقدية. فهو يتحدث عن مفاهيم تتصل بـ«التأصيل»، كما يركب دلالاته ويوضحها فيما بعد، مثل «التحين»، و«الاختلاف الحضاري» وما اليهما. هذا بالاضافة الى انه قبل هذه المرحلة، أي في بواكير كتاباته النقدية، يتحدث عن ارتباط الأدب بسياقه الاجتماعي، ضمن توجه يساري مبكر وعلى نحو يتصل ايضا بتلك المفردة.

يأتي التناول الرئيسي الاول لـ«التأصيل» في مقالة تحمل المفردة نفسها عنوانا ضمن كتاب «الأدب في عالم متغير» (١٩٧١)، بعد اشارة عرضية وردت في

المقالة التي تسبقها من الكتاب نفسه تتحدث عن «أدبنا بين التغير والاستمرار». في مقالة «عن التأصيل (١٩٦٩)» يبدأ عياد من حيث يكون البدء عادة في تحديد المفاهيم، أي من البحث عن اصل الكلمة في المعاجم العربية، لكن المعنى المقصود للتأصيل، وهو «أن يجعل للشيء الجديد أصل، او يناط بأصل، او يرد الى أصل»، جديد على العربية. ثم يتضح في الخطوة التالية ان المعنى ليس مصطلحا اوروبيا ايضا، وان اقرب المفردات الاوروبية هما assimilation و acculturation اللتان تعنيان «اقتباس الحضارة الأقوى من قبل الحضارة الاضعف» مما يجعلهما «تعكسان عصر الاستعمار» (ص٢١). ثم يشير بعد ذلك الى مفهوم وظيفي للتغير الحضاري كرسته الانثروبولوجيا، مفهوم خال من «القيمة» حيث إنه ينظر للحضارات على قدم المساواة.

يناقش عياد ما امامه من مفاهيم وفي ذهنه كتاب او نقاد يأخذون بهذا الاتجاه او ذاك في دراسة الحضارة، فهؤلاء ينقسمون في تقديره الى فريقين، يتبنى احدهما مفهوم التكيف والتمثل، بينما يتبنى الآخر المفهوم الوظيفي في الانثروبولوجيا. يبدو اصحاب الفريق الاول «موقنين ان الحضارة الغربية هي وحدها القيمة، وانها المقياس الذي ينسب اليه مدى «التحضر»، بينما يبدو «اصحاب الاتجاه الثاني منكرين لمعنى القيمة نفسه في دراسة الحضارة» (٢٢). وهذا يعطي عياد مدخله الملائم لتحديد الدلالة الحقيقية لـ«التأصيل»، الدلالة التي لا تأتي على شكل تعريف جامع محدد، بقدر ما تأتي على شكل دلالة تتجمع من جملة اشارات لعل اوضحها اشارته الى الحاجة الى اعادة صياغة العلوم الغربية على نحو يستجيب لاحتياجاتنا كأصحاب ثقافة عربية مغايرة في سياقها للثقافة الغربية:

ما أحوجنا الى انسان عربي عالم يكتب لنا تاريخا نقديا لعلم الانثروبولوجيا عند الغربيين، ثم ما احوجنا بعد ذلك الى انثروبولوجيا عربية خالية من انعكاسات الاستعمار في عنفوانه او اضمحلاله: انثروبولوجيا تعرف للحضارات قيما بنسبتها الى التقدم البشري، لا التقدم المادي فحسب بل التقدم الروحي ايضا، انثربولوجيا تبحث «التأصيل» ولا تبحث «التكيف». حين تدرس التقاء الحضارات (٢٢).

هنا تسير دلالة التأصيل في اتجاهين: نقد الثقافة الوافدة، واستبدال معطيات تلك الثقافة بمعطيات نابعة من قيم حضارية ذاتية، مما يجعل التأصيل يتحدد بوصفه عملية انتاج حضاري تنتقد وتقوم، أو بدقة اكبر عملية «اعادة انتاج حضاري» تكون بديلا للتكيف والتمثل اللذين لا يعدوان ان يكونا نوعا من مواءمة الذات لكي تنسجم مع متطلبات الثقافة الوافدة.

بعد هذا التحديد الاساسي يمضي عياد ليؤطر مفهوم التأصيل بعاملين مهمين: الاول يتعلق بالموقف من الآخر، والثاني بالموقف من الذات. فهو يؤكد اولا ان التأصيل ليس عملية تدير ظهرها للآخر، بل إنها عملية تلاقح لم تكن لتقوم لولا وجود ذلك الآخر: «ان فكرة التأصيل لا تولي ظهرها للثقافة الغربية بل انها ما كانت لتوجد لولا لقاؤنا بهذه الحضارة»(٢٦). لكن مثلما ان اللقاء بالحضارة الوافدة لا يدفع نحو رفضها، ليس من الممكن ان يؤدي القبول بالتفاعل معها الى القبول بكل ما فيها. واذا كان هذا الموقف البيني مألوفا في حديثنا عن الموقف من الثقافة الغربية، فان عياد ما يلبث ان يخالف المألوف بخروجه عن الموقف السهل الشائع والقائل بأن نأخذ الجيد ونترك الرديء، كما لو ان العملية لا تعدو ان تكون اختيارا لاطايب الطعام من مائدة عامرة. بدلا من ذلك يطرح عياد رؤية مركبة تتضمن إنه لا مناص من أن يكتنف اللقاء بالحضارة الوافدة اخطاء وتناقضات تجعل التناقض نتيجة حتمية ينبغي القبول بها: «وقد لا تستطيع الحضارة العربية الحديثة ان تنهض وتعيش في مجتمع الامم اليوم الا اذا قبلت في رحابها بعض المتناقضات، واستطاعت ان تصقلها بطريقتها الخاصة». هذه الطريقة الخاصة هي التأصيل اذ ينبع من الحضارة وهي تكتسب «خصائصها المميزة... من التاريخ القومي» (٢٣).

تعريف الاصالة بوصفها تنبع، في احد جوانبها، من التفاعل النقدي مع الثقافة الغربية، هو ما يمنح التعريف نفسه موقعا اصيلا بجعله ينبعث من مشكلات الثقافة العربية ويعبر عن اشكالياتها وموقعها التاريخي. ففي بعض جوانبه يبدو تناول عياد لمفهوم التأصيل متأثرا بمقولة اليوت عن التراث والموهبة الفردية في المقالة

المشهورة للناقد الغربي حول الموضوع. فإليوت يرى ان الموهبة الادبية الجديدة لابد ان تنبع من مواجهة التقليد، او الثقافة المتوارثة. فهي مواجهة حتمية تحتاجها الموهبة لتجد لنفسها موقعا، او لتؤصل نفسها بمفهوم عياد. وهي على هذا الاساس تتفاعل مع الموروث حسب قوتها: الموهبة القوية لا تكتفي بالتأثر بالماضي وانما تعيد صياغته حين تحفر لنفسها مكانا في بنائه الضخم. لكن اليوت الذي يتحدث من موقع التفوق الحضاري غير معني بثقافة اخرى في اكتساب اصالته، وهو حين يتحدث عن ثقافات شرقية كالهندية لا يتحدث عنها كحضور حتمي في نسيج التراث الغربي، بينما تمثل الثقافة الاخرى، و هي هنا الثقافة الغربية، حضورا طاغيا بالنسبة لناقد عربي كعياد، وما العلاقة بين مفهومه للتأصيل ومفهوم إليوت للعلاقة بين الموهبة والتراث الا أحد وجوه ذلك الحضور.(٤)

من جوانب الاختلاف بين عياد واليوت ايضا تأكيد الناقد العربي على حتمية التناقضات في التفاعل الحضاري والحاجة الى القبول بها، في مقابل قناعة اليوت بترابط البناء الكلي للثقافة الاوروبية و موقفه المترفع ازاء الثقافات الاخرى «(لكل الأدب الاوروبي منذ هوميروس... وجود متزامن، ويؤلف نظاما متزامنا(٥).

«لكن الاهم من ذلك فيما يخص بحثنا هنا هو دلالة التناقضات على طبيعة المسعى او المشروع التأصيلي الذي اتسمت به جهود عياد النقدية، ففي القبول بالتناقض مؤشر على موقف قلق يجعل التأصيل هدفا يصعب الوصول اليه بدلا من ان يكون سهل التناول، وفي تصوري ان جزءا من أهمية النقد الذي تركه عياد هو في هذا القلق الذي تتسع شواهده لتشمل الكثير من اعمال الناقد وعلى فترات متباعدة نسبيا. ذلك ان لهذا القلق دلالة على الوعي بأن الاشكالية الحضارية التي تواجهها الشعوب العربية اعقد من ان تحل بتوليفة سهلة، او ان الحل عندما سيأتي سيكون الحل الامثل. ومن ذلك التفاعل الادبي والنقدي مع معطيات الحضارة الغربية. فتأصيل أي من تلك المعطيات لابد اولا ان يمر بالوعي باختلافها، أي بما تتضمنه من «موقف» حضاري خاص قد يتضمن تناقضاته الخاصة، تماما مثلما هو الحال في الموقف الحضاري العربي الناتج عن ذلك التفاعل.

في كتابه «تجارب في الأدب والنقد» يعبر عياد عن رؤية مبكرة لطبيعة الاختلاف الحضاري الذي لابد للعملية التي عبر عنها فيما بعد بـ«التأصيل» ان تنطلق منها، فهو يقول إن:

هذه المذاهب التي تطور في ظلها «علم الصناعة الادبية» من كلاسيكية ورومانسية وواقعية ورمزية... الخ. هي أصداء لنظرة معينة الى الحياة، نظرة تصيبها اختلافات الزمان والمكان بكثير من التغيير والتبديل، ويخضعها قانون رد الفعل احيانا لما يشبه التناقض، ولكن الاصداء المختلفة تلتقي اخيرا فتكون نظر حياة وتكشف عن روح حضارة. فهل يمكننا ان نستعير القواعد التي وضعتها هذه المذاهب دون ان نستعير النظرة التي بنيت عليها المذاهب نفسها، وهي نظرة قد لا توافق كياننا النفسي ولا تلائم اتجاه حضارتنا؟ (ص١٨).

هنا يرسم عياد ملامح التحدي الذي كان عليه ان يواجهه في قادم عمله، ومعه في ذلك جانب كبير من النقد العربي، بل من الثقافة العربية المعاصرة ككل: كيف يمكن ان نستعير ما لدى الغرب من مذاهب دون استعارة النظرة التي بنيت تلك المذاهب عليها؟ اقول «جانب كبير» لأن ثمة اختلافا بين عياد، او الخط الذي يمثله في النقد والثقافة العربية ككل، وبين خطوط أخرى، يتضح في مسألتي الكيان النفسي والاتجاه الحضاري الذي يرى عياد انهما قد لا يتفقان مع النظرة التي تنطوي عليها المذاهب الغربية. فعياد ينطلق بهذا المعنى ضمن خط يشمل الكثيرين غيره من المنتمين الى الثقافة العربية، اذ انه يدعو بشكل عام الى التجديد والانفتاح مع تمسك واضح بقيم ومبادئ تقربه تارة من هذا الاتجاه لتبعده تارة اخرى عنه نحو اتجاه آخر. وهو في هذا الاتجاه يبتعد بشكل واضح عن المسارات الليبرالية الحداثية او التنويرية (بالمفهوم الاوروبي للتنوير)، المسارات التي لا ترى تكوين الحضارة العربية او اتجاهها من الزاوية التي يراها عياد، وانما من زاوية أكثر تصالحا مع «النظرة التي بنيت عليها المذاهب» نفسها. ويمكننا تبين بعض معالم رؤية عياد في مقدمته للطبعة الثانية من تجارب في الأدب والنقد (١٩٩٤) حيث يصف منطلقاته حين ابتدأ نشر مقالاته الاولى مما

سيبدو خليطا متنافرا من المبادئ والقيم:
كنت منذ أواخر الاربعينات اتطلع الى التغيير وأميل الى الاشتراكية (وقد قرأت صدرا لا بأس به من كتابات ماركس ولينين وستالين) وكنت رغم وطنيتي المصرية الضيقة أعشق شعر المتنبي. واعتقد اني كنت بجانب ذلك كله مسلما صحيح الايمان، فلم يكن قلبي ليطاوعني، مهما عربد الفكر، على التجديف في آيات الله.(ص٥).
في الفترة اللاحقة لهذا الوصف لا نجد ما يبرر القول ان هذه العناصر قد اختفت، وانما قد نجد ما يبرر القول انها اتخذت هيئة مغايرة وتفاوتت نسب حضورها واهميتها. فقد بقي مؤمنا بأهمية الواقع بعناصره الاجتماعية والتاريخية في دراسة الأدب، لكن البعد الميتافيزقي لديه اتخذ هيئة اكثر وضوحا وتأثيرا، على نحو تبين في موقفه ازاء الثقافة الغربية ورفضه احيانا لمذاهبها، وتقبله احيانا اقل لبعض ما فيها، مع تشكك دائم او شبه دائم بما تمثله وتقذف به.
من المظاهر الكثيرة لموقفه المضاد موقفه ازاء الحداثة كما عبر عنه في كتاب صدر في الفترة الاخيرة من نشاطه النقدي هو «المذاهب الادبية والنقدية عند العرب والغربيين»
هل نقول- اكثر من هذا- ان دعوى «عربية» الحداثة- هذه الحداثة- دعوى زائفة، لانها لا تزيد على ان تنقل الينا مفاهيم الحداثة الغربية، بل مفاهيم «حداثة» معينة، حداثة الغريب، واللافت، والمثير، بعد ان انقضى عهد رواد الحداثة الحقيقيين، امثال بودلير ورامبو وازرا باوند، ود. هـ.لورنس، وو.ب. ييتس، وجيمس جويس، وت.س اليوت، الذين شككوا ابناء الحضارة الغربية في قيم هذه الحضارة، وهي نفسها التي يبشر بها حداثيونا هؤلاء باسم الحضارة الانسانية، وهي بالفعل حضارة انسانية، لأنها جعلت الانسان مصدر القيم كلها، فانتهت بأن اصبحت الآلة التي اخترعها الانسان لتهيئ له مزيدا من القوة او مزيدا من السعادة، سببا لشقائه وربما لدماره؟ (٦٩) (٦).
هذا الموقف لا يختلف كثيرا عن موقفه ازاء البنيوية المعبر عنه قبل قليل، او موقفه منها المبين في مقالته المعروفة «موقف من البنيوية» في مجلة فصول(٨)، او موقفه من تعامل كثير من النقاد العرب المحدثين مع الثقافة الغربية، والكيفية التي يضعون بها الموروث النقدي العربي ازاء تلك الثقافة على ما يبدو من تميز في موقفهم ازاء موقف «جيل الرواد» من ذلك الموروث:
اما الحداثيون فانهم- والحق يقال- اشد التفاتا الى التراث من اسلافهم الذين اصطلحنا على تسميتهم بجيل الرواد، والذين لم يروا في النقد العربي القديم ما يستحق الوقوف عنده، وراحوا ينقذون ما يمكن انقاذه من الشعر والنثر باستخدام اساليب النقد الاوروبي الحديث. فهؤلاء الحداثيون الجدد يأخذون بيد النقد العربي القديم ويركبونه طائرة ليلتحق بجامعة اوروبية او امريكية، طالبا حييا متواريا في زحمة النقد الحديث، لا يتكلم الا حين يبتسم الاستاذ مشجعا، فيعلق تعليقه الصغير المؤدب، ثم يعود الى الاستماع والنقل، (على هامش النقد)(٣٧).
ما يأخذه عياد هنا على كلا الفريقين ليس انشغالهما بالثقافة الاوروبية في دراسة النقد العربي، وانما انشغالهما عن الابداع العربي نفسه، فهو لا يرى غضاضة في الاتصال بأوروبا ودراسة النقد العربي في ضوء ثقافتها. لكن الانشغال الذي ينتقده عياد هو ما يبدو اشبه بالقدر على كثير من النقاد العرب ومنهم عياد نفسه حين سعى الى الاسلوبية. ومع ذلك فان نقده هنا يتضمن عدم ارتياح لمساره العلمي، كما لمسار غيره اذ يمعنون في المثاقفة والتتلمذ، بالاضافة الى رغبة لديه في الانصراف الى شخصية الناقد الهاوي، الناقد غير المحاصر بقوانين ومذاهب.
لقد كان عياد يخوض غمار تجربة التحديث بقلق المؤصل وبما لابد لتلك التجربة ان تعلق به من مشكلات وتناقضات. وان كان ثمة ما يميز عياد في تجربته تلك فهي، من بين اشياء اخرى، سعيه للوقوف دائما موقف الواعي بما يحيط به من مشكلات قد تحبط محاولاته هو قبل غيره، لكن مقدرته على الوعي تظل، رغم تميزها، محدودة بشروطها التاريخية غافلة حتما عن جوانب يستحيل على الكائن البشري ان يحيط بها، فهو لا يطرح تجربته على انها تجربة قلقة، لكنها تبدو كذلك لمن يتأمل بعض وجوهها، ومن ذلك نقده للتفاعل مع الغرب وانغماره فيه في الوقت نفسه، كما ان منه سعيه للوقوف خارج التمذهب ثم دخوله فيه دون تبرير كاف لتلك

المراوحة، ان لم نقل التناقض. وقد لاحظ بعض من درسوا عياد ظاهرة التناقض لديه، لكن منهم من توصل الى انه «استطاع حل جميع المتناقضات» (٨) وهو ما لا تسنده الشواهد الكثيرة.

لقد تحدث عياد عن التأصيل النقدي بوصفه «درسا نقديا عريقا للعلاقة بين الأشكال الادبية الوافدة وبين الاصول العربية، سواء كانت اصولا رسمية ام شعبية». ثم اضاف: «ان التأصيل، مثل كل ظاهرة أدبية، عمل يقوم به الاديب المنشئ قبل ان يقوم به الناقد الدارس». وضرب لذلك مثلا بالمسرح العربي الذي مر بعمليات تأصيلية مثل اختيار ما يقترب من الثقافة الشعبية العربية، كاختيار مارون النقاش للاوبريت او التمثيلية الغنائية «لانه يتفق مع الميول الشعبية العربية الى الغناء والطرب (الرؤيا المقيدة، ٢٨)، أي انه يتفق مع ما سبق ان اسماه «كياننا النفسي واتجاه حضارتنا». ولان العملية بهذا الطول والعمق فانها ليست مما ينجزه الفرد الواحد: «عملية (التأصيل)»، سواء نظرنا اليها عند الاديب المنشئ ام عند الناقد الدارس، تنطوي على جدال مستمر بين الاصيل والوافد، بحيث تبدو (الاصالة) عملية نسبية ومتطورة، اشبه بتيار مطرد لا يتوقف ابدا» (الرؤيا المقيدة، ٢٨).

هذا الجانب النسبي المتطور او الجدلي (وليس من الواضح ما اذا كان عياد يقصد الديالكتيك الهيجلي تحديدا أم لا) هو في تقديري ما يفسر تردد عياد او مراوحته بين التمذهب والوقوف خارجه، بين العلمية واللاعلمية، الدراسة الاكاديمية والمقالة. لقد اكد في اواخر الستينات ومطلع السبعينات، في احد كتبه التي تخرج على المذهبية، ان جيله من المثقفين العرب، الجيل الذي يعقب جيل الرواد (الافغاني/ عبده) ومن تلاهم (طه حسين/ العقاد)، يضطلع بمهمة تتجاوز التأسيس والتغيير الى «ان يجعلوا التغيير تأصيلا» ثم فسر ذلك بقوله انها تعني «ان يعيدوا- بالطرق العلمية- دراسة الاشكال المقتبسة باعتبارها وقائع متطورة لا حقائق طلقة، ثم يعيدوا صياغتها ليجعلوها ملكا لهذا الشعب العربي، وافية بمقاصده. «لكنه لم يلبث ان عقب- وكأنه ادرك صعوبة المهمة حتى على الجيل الواحد- ان هذه المهمة ليست «مهمة الجيل الاوسط وحده، بل هي مهمة اجيال عدة قادمة» (الادب في عالم متغير ٢٠).

لقد سعى شكري عياد الى التأسيس النظري كجزء من ممارسته لدوره كأحد افراد الجيل الثالث او الاوسط كما يسميه، أي دوره التأصيلي، وذلك من خلال دراسات مختلفة سواء كانت لاشكال ادبية كالقصة القصيرة «دراسة في تأصيل فن ادبي»، او منهج كالنقد الاسلوبي. وكان تعامله مع الاثنين تعاملا مع اشكال مقتبسة حاول ان يعيد صياغتها بمزجها بالموروث سواء كان ابداعيا ام نقديا كالبلاغة العربية. لكنه مع ذلك ظل متشككا بنجاح المحاولة او بامكانية تحقيقها، فكتب مقالاته ليذكر القارئ- بكل صدق- ان محاولته لا ينبغي ان تؤخذ كإنجاز نهائي. ولعل في المقدمة التي كتبها لكتابه (الرؤيا المقيدة) اوضح الادلة على هذه الحيرة ازاء المذهبية وما تنطوي عليه عادة من قناعات علمية او شبه علمية وآراء جاهزة، فهو في المقدمة يشير الى العنوان التفصيلي لكتابه، وهو «دراسات في التفسير الحضاري للأدب» ليؤكد ان المقالات تصدر عن تصور للأدب بوصفه مقيدا «بطابع الحضارة التي ينتمي اليها»، ثم يضيف:

عن هذا التصور صدرت المقالات التالية. فان وافقك هذا التصور فذاك، وإلا فكن على ثقة من شيئين: اولهما اني لم استمل هذا التصور من فلسفة معينة، ولكني صغته من معايشة طويلة لروائع الادب القديم والحديث، وثانيهما اني لم اضع هذا التصور امامي حين شرعت في الدراسات التي بين يديك، فتستطيع ان تطمئن الى انك لن تجد تطبيقا آليا لنظرية لا ترضاها، بل اني لن اعجب اذا وجدت في هذه الدراسات ما يناقض النظرية التي اوضحتها لك، ان جاز ان نسمي مثل هذا التصور نظرية(٤).

اننا بقراءة عياد نتأمل تجربة مميزة ، وان لم تكن فريدة تماما ، في التعامل مع الادب والنقد سواء جاءا من الموروث أو الواقع أو الوافد . فهي مميزة لأنها تتضمن انجازات نظرية وتطبيقية (ليس هذا الحيز المكان الكافي لتقييمها) ، وليست فريدة تماما لأنها تعكس

جانبا بارزا من جوانب المأزق الحضاري الذي تعيشه الثقافة العربية المعاصرة ، فالمشكلات التي واجهها عياد واجهها ويواجهها نقاد ومفكرون آخرون كثر. ما قد لا يتكرر كثيرا هو أن مواجهة عياد تمت على مستوى من العمق والشفافية يصعب العثور عليهما في نقدنا العربي المعاصر.

ببليوجرافيا لبعض أعمال عيّاد

٢ – على هامش النقد . القاهرة : أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع ، ١٩٩٣ .

٣ – المذاهب الادبية والنقدية عند العرب والغربيين . الكويت : سلسلة عالم المعرفة (١٧٧)،١٩٩٣ .

٤ – الادب والانسان الغربي : من عصر النهضة الى عصر التنوير تأليف ج . ب . بريستلي ، القاهرة: أصدقاء الكتاب، ١٩٩١ .

٥ – اللغة والابداع مبادئ علم الاسلوب العربي . القاهرة: انترناشيونال برس ، ١٩٨٨ .

٦ – دائرة الابداع مقدمة قي أصول النقد . القاهرة : دار الياس العصرية ، ١٩٨٦.

٧ – اتجاهات البحث الأسلوبي: دراسات اسلوبية، الرياض: دار العلوم، ١٩٨٥.

٨ – مدخل الى علم الاسلوب الرياض: دار العلوم، ١٩٨٢.

٩ – الرؤيا المقيدة: دراسات في التفسير الحضاري للأدب. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨.

١٠ – الأدب في عالم متغير. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١.

١١ – القصة القصيرة في مصر دراسة في تأصيل فن أدبي. القاهرة: أصدقاء الكتاب، ١٩٦٨؛ ط٣، ١٩٩٤.

١٢ – تجارب في الأدب والنقد القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٩٦٧، ط٢، أصدقاء الكتاب، ١٩٩٤.

١٣ – الحضارة العربية. القاهرة: المكتبة الثقافية (١٧٢)، ١٩٦٧.

١٤ – كتاب ارسطوطاليس في الشعر: نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني الى العربي تحقيق مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية. القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٩٦٧.

١٥ – ملاحظات نحو تعريف الثقافة. تأليف ت.س. اليوت، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦١.

١٦ – البطل في الأدب والاساطير، القاهرة: دار المعرفة، ١٩٥٩؛ ط٢ ١٩٧١.

الهوامش

١ – لا أعرف دراسات كثيرة عن جهود عياد النقدية، وما عرفته لا يتجاوز رسالة لنيل الماجستير اصدرت على شكل كتاب وبحثا قصيرا. أما ما عدا ذلك فهناك رسالة ماجستير اخرى حول كتابته للقصة القصيرة.

٢ – كتاب ارسطو طاليس في الشعر: نقل ابي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني للعربي (القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٣٨٦– ١٩٦٧) وتتمثل الاطروحة في تحقيق وترجمة حديثة مع دراسة لأثر الكتاب في البلاغة العربية.

٣ – لعل من الطريف ان يجد عياد هدم البنيوية في تغذيتها بمفاهيم ميتافيزيقية، بينما يجد التقويضيون او التفكيكيون، الغربيون ذلك الهدم نفسه في عدم تمكن البنيوية من ان تتلخص من تلك المفاهيم الميتافيزيقية، فالبنيوية بالنسبة لعياد ضد الميتافيزيقا، وهي كذلك بالفعل، لكنه لا يلتفت الى بعض بقايا الغيبيات فيها مما يجده التقويضيون فيستكثرونه.

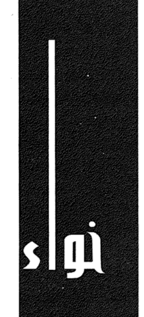
٤ – (– كان عياد أحد الذين قدموا اليوت الى قراء العربية حين ترجم له كتاب «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د. ت. (١٩٦١). وقد قدم عياد لترجمته بملاحظات نقدية موجهة لاليوت نفسه، ملاحظات لم نعتد ان نجدها فيما يترجم للنقاد الغربيين، حيث تسود روح من التبجيل غير العادي بين المترجمين والنقاد العرب. لكن عياد لم يكن مترجما عاديا في موقفه ازاء الثقافة الأخرى، ونشاطه في الترجمة جزء من مسعاه التأصيلي اجمالا. وقد سبق لي أن تناولت اشكاليات النقد الغربي في تعامله مع الثقافة الغربية في بحثين يمكن الرجوع اليهما، هما: «المراوحة المنهجية: ملاحظات حول جوانب من النص الجديد (ع١، ١٩٩٣)؛ و«مستقبل النقد، غربة السياق: من اشكاليات المثاقفة في نقد البنيوية في النقد العربي الحديث»، مجلة عالم الفكر (الكويت، مج٢٨، ع٤، ابريل/ يونيو٢٠٠٠).

٥ – : Orientalist وانظر مقالتي : Selected Essays (London: Faber limited, 1972) مقالات مختارة، ص١٤ وما بعدها في مجلة «ألف» ع٩، (of Tradition in Anglo- American Literaty Criticism 1989 Discourse the Concept) حول العلاقة بين مفهوم اليوت للتراث وأوروبا من ناحية، والثقافات الشرقية من ناحية أخرى، وهو موقف يتضح .After Strange Gods بشكل خاص في كتاب اليوت.

٦ – انظر ايضا قوله في مكان آخر من الكتاب نفسه: «وأصحاب الحداثة– كبارهم وصغارهم– يتجاهلون نقائص الحضارة الغربية مع علمهم بهذه النقائص.. (ص١٨).

٧ – (فصول). مج١ ع٢ يناير ١٩٨١.

٨ – القصة القصيرة عند شكري عياد، ٣٣: فيروز زين العابدين.



الآمـــال التنويرية والعدمية تدق الأبواب

هذه ترجمة لفصل عنوانه «ما بعد الحداثة: تاريخ فكرة» اخترته من كتاب ألفه الأستاذ ديفيد لاين بعنوان ما بعد الحداثة Postmodernity (مطابع الجامعة المفتوحة، باكنجم، الطبعة الثانية، ١٩٩٩). يرى المؤلف في هذا الكتاب أن ما بعد الحداثة تمثل «إشكالية» قيّمة تلفت انتباهنا إلى مسائل أساسية تخص التغير في المجتمعات المعاصرة وتدعونا إلى المشاركة في النقاش الدائر حول طبيعة المجتمعات الحالية ووجهتها المستقبلية في ظرف يتسم بالعولمة والشمولية. كما يذهب إلى أن التداخل بين ما بعد الحداثة وما بعد الحداثية يشير إلى أن الاجتماعي والثقافي ينتميان إلى نفس المجال رغم أن معظم النقاش ما بعد الحديث للأسف يدور في جو من البحث المجرد دون مرجعية أساسية ترسخه في الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

تأليف : **ديفيـــــد لايــن**

ترجمة : **خميسي بوغرارة ★**

«لقد تخطت عاصفة العالم الثلجية عتبة الباب و...قلبت نظام الروح»

ليونارد كوهن، «المستقبل»

هل ما بعد الحداثة فكرة، تجربة ثقافية، وضعية اجتماعية، أم هي كل هذه في آن واحد؟ مما لا شك فيه أن ما بعد الحداثة توجد كفكرة أو شكل من أشكال التحليل النقدي في أذهان المثقفين وفي وسائل الإعلام، وقد تمخضت منذ الثمانينيات عن جدال حاد، غاضب تارة وقلق تارة أخرى، شمل العديد من الاختصاصات من الجغرافيا وعلم الألوهية إلى الفلسفة والعلوم السياسية، ثم امتد في التسعينات إلى الاختصاصات التطبيقية أكثر التي أخذت تتساءل عما قد تعنيه «الممارسة مابعدالحديثة» في علوم التسيير والعمل الاجتماعي والتعليم والقانون.

أما النزاع القائم حول «ما بعد الحداثة» في ميادين الفن والهندسة المعمارية والنقد الأدبي والسينمائي فهو أقدم، فبناية ملحق المتحف الوطني فنتوري Venturi في لندن والروايات مثل آيات شيطانية» Satanic Verses و«المريض الإنجليزي» The English Patient، والأفلام مثل Blade Runner و Pulp Fiction، كل هذه شكلت في وقت ما بؤرة هذا النزاع؛ كذلك ظهرت إشارات إلى ما بعد الحداثة في وسائل الإعلام الأكثر شعبية تذهب من السخرية والاستهتار إلى مسلسل من ثلاث حلقات عنوانه «الحقيقة» أو «الشيء الحقيقي» The Real Thing على شاشة التليفزيون البريطاني BBC في بداية التسعينيات. وهكذا نجد أن ما بعد الحديث قد تسرب من مسام جدران الأبراج العاجية وهو بذلك يدل بالنسبة للكثير على ضرب من التجربة اليومية المعيشة.

غير أن فكرة ما بعد الحداثة قد تكون في نهاية المطاف وهْما من أوهام الخيال الأكاديمي الجامح أو المبالغة الشعبية أو الآمال المتطرفة الخائبة، كما نجدها، أي ما بعد الحداثة، عرضة للانتقاد القائل أنها، رغم أنفها، يمكن أن تُعتبر ظاهرة غريبة خاصة بالغرب، ولذلك يجب التخلي عنها لصالح عبارة أنسب مثل «عصر الشمولية» «global age» (١)، إلا أن مثل هذه الاعتراضات يمكن ردها كما سنرى فيما بعد. إن مفهوم ما بعد الحداثة يستحق التحري والبحث لأنه يلفت انتباهنا إلى سلسلة من الأسئلة الهامة ويشحذ ذكاءنا وحساسيتنا، ويساعدنا على النظر إلى بعض القضايا على أنها مشكلات قابلة للشرح والتحليل، ويجبرنا على النظر إلى أبعد من القضايا التقنية

★ أكاديمي من الجزائر.

الضيقة المنفصلة وعلى الاشتباك مع التغير التاريخي بشكل عام. ولكن أود أولا أن أبدأ بتقفي النسب الاجتماعي والفكري لما بعد الحداثة، فما هو إذن تاريخ هذه الفكرة؟ هناك سلسلة من الأفكار الغربية تبدأ بفكرة «العناية الإلهية» التي تتحول بعد ذلك إلى فكرة «التقدم» ثم تتغير مرة أخرى إلى فكرة «العدمية»، ولو أن لكل من هذه المفاهيم حمولته من الدلالات المتميزة إلا أن هذا المخطط يمثل منطلقا مناسبا. وتتعلق العناية الإلهية بتكفل الإله بالكون بعد خلقه وتحكّمه في عملية التاريخ بحيث تتقدم تقدما خطيا نحو هدف محدد، ومن دعاة هذه الفكرة في القرن الرابع عشر المفكر المسيحي أوغسطين هيبو الذي سيكون لتأملاته في «مدينة الإله» The City of God الأثر العميق في تشكيل الحضارة الغربية، وتنفي نزعة العناية الإلهية وجود أي حركة تكرارية أو دائرية في التاريخ موحية بذلك بالأمل الموجه نحو المستقبل عوض الاستسلام والتشاؤم.(٢)

غير أنه تم الجمع بسهولة، خاصة تحت تأثير الفكر التنويري في بداياته، بين التأكيد على حركة التاريخ باتجاه الأمام والاعتقاد بأن الأمور عموما تتجه نحو التحسن، وقد دفع تحرر العقل من قبضة العصور الوسطى والفكر التقليدي إلى الاعتقاد بأنه بمقدور البشرية تحقيق تقدم أكثر وأسرع. وتكمن المفارقة في أن المعلقين المسيحيين أنفسهم كثيرا ما شجعوا هذه النظرة. ولكن التأكيد على دور العقل والتقليل من دور التدخل الإلهي أديا إلى زرع البذرات الأولى لنوع مادي من العناية الإلهية، أي فكرة التقدم،(٣) وحلت ثقتنا في حواسنا محل ثقتنا في القوانين الإلهية، وبذلك ظهرت إلى الوجود النظرة العلمية الحديثة للعالم، وفي نفس الوقت بدأت أوروبا تهيمن على العالم سياسيا واقتصاديا، كما يرى أنثوني جيدينس» Anthony Giddens:

«لقد شكّل نمو البأس الأوروبي العامل المساعد المادي للفرضية القائلة بأن النظرة الجديدة للعالم تأسست على قاعدة متينة وفرت في نفس الوقت الأمن والأمان والتحرر من دوجماتية التقاليد.»(٤)

ولكن ما مدى متانة هذه القاعدة؟

رغم أن هدف التنوير، وبالتالي مشروع الحداثة، هو القضاء على الشك والتأرجح إلا أن العقل المستقل لن يتخلى عن شكوكه أبدا، وهي شكوك ضرورية إذا أراد أن يتجنب السقوط في «الدوجماتية»، وهكذا أصبحت نسبية المعرفة تتخلل الفكر الحديث وتلازمه، ولكن لأن القوانين الطبيعية الشاملة مازالت مرغوبا فيها في عملية المحاكاة المادية للفكر الإلهي كان ينظر إلى النسبية كشيء مزعج. أما اليوم فالتسليم المتزايد بأن ملاحظاتنا، مهما كانت دقيقة، تعتمد على فرضيات، وأن تلك الفرضيات لها علاقة بتصورات مختلفة للعالم وبمواقع سلطوية، جعل النسبية تبدو وكأنها موقف طبيعي، وهنا يرى أولئك المتأثرون بنيتشه Nietzsche عدم جدوى أحلام الحداثة بالشمولية والكونية.(٥) وهكذا بدأ جنين العدمية يتشكل في أحشاء الحداثة.

وبلغ الإيمان بفكرة التقدم أوجّه في قمة الطمأنينة الفيكتورية والاستعمار الأوروبي واستئناس العالم الجديد في أمريكا الشمالية، وقد وجد هذا الإيمان مبرراته في ملاحظة (موجهة بعض الشيء) بعض الظواهر والأحداث، إذ أن الآمال لم تفتر كلية بالرغم مما توالى من الأحداث المحبطة كالحرب العالمية الأولى وأزمة ١٩٢٩، فقد احتفلت البشرية سنة ١٩٣٣ بمناسبة معرض شيكاغو العالمي بـ«قرن من التقدم»، وفي نفس السنة اعتلى هتلر سدة الحكم في ألمانيا واعدا بالتقدم من خلال الاشتراكية الوطنية، بسياراتها الميكانيكية ومخططاتها الصحية. ثم خفقت شعلة الإيمان بالتقدم وكادت أن تنطفئ من جراء الحرب العالمية الثانية فقط لتنتعش اصطناعيا بواسطة تطور علمي تكنولوجي ضخم وانفجار استهلاكي لم يشهد له نظير، وفي هذا الجو بالذات تكرس مفهوم الحداثة كتجسيد لهذه التحولات. غير أن الضرر كان قد حدث، فالاستعمار انهار بانتزاع المستعمرات الواحدة بعد الأخرى لاستقلالها السياسي، وبدأت الشعوب تهاجر من منطقة إلى أخرى عبر العالم بشكل متزايد كما بدأت مساوئ التطور الصناعي تتجلى بشكل مرعب في تدهور البيئة وتناقص الموارد غير المتجددة وتآكل طبقة الأوزون.

وكانت نتيجة كل هذه المستجدات (وليس هذا مقصورا على المستوى الفكري) وضع كل المعتقدات الموروثة موضع السؤال العميق، ففي الغرب أدت ثورة ثقافية كبيرة إلى تليين الحدود القديمة أو زعزعتها، وقد طرحت

الستينات تحديات ثقافية وسياسية على غاية من الأهمية فتحت المجال واسعا أمام إمكانية إعادة صياغة التقاليد والأذواق، أي أطلق العنان لـ«الثورة التعبيرية»(٦). the expressive revolution

كما ظهرت إلى الوجود حركات اجتماعية جديدة ووجدت التشكيكية مؤونتها في حرب الفيتنام وفضيحة ووترجيت، وبموازاة هذه التطورات ازدهرت الحركات الديمقراطية في أوروبا الشرقية وأعطت ثمارها في سقوط الشيوعية. وهكذا أصبحت فترة ١٧٨٩- ١٩٨٩ رمزا لقرنين من الزمن يمثلان عمر الحداثة التي تجسدت سياسيا في البحث عن عالم عقلاني - من الثورة الفرنسية إلى سقوط اشتراكية الدولة البيروقراطية.

ومع تبدد أحلام التغريب الحمقاء وتعالي الأصوات المعارضة (كالإسلام السني مثلا) ازدادت حدة مساءلة فكرة عالمية المعرفة أو الثقافة أكثر من أي وقت مضى،(٧) وبدأ يتجلى أن التقدم بواسطة التطور الصناعي والنمو الاقتصادي له جوانبه السلبية الهامة. فبقدر ما أتت العقلانية بالأحلام اللذيذة كانت أيضا مصدرا للكثير من الكوابيس، أما لاعقلانيات المخدرات والديانات الجديدة فهي تعد بأشياء أحسن. كما لوحظ أفول كبير في الشرعية السياسية وفتور في حافز المواطن للعمل، وراح المفكرون والمثقفون يتنازعون حول ما إذا كانت هذه الأزمة كارثة أم فرصة جديدة، وراحوا يبحثون عن مصطلحات جديدة للتعبير عن الوضعية الناشئة، ومن بين هذه المصطلحات مصطلح «ما بعد الحداثة»، هذه الأخيرة التي يجب مقارنتها بمصطلحات أخرى - قد يفضلها البعض - تتشكل من بادئات أخرى تسبق كلمة «حداثة» أو مفاهيم أخرى - كمفهوم العولمة مثلا - لا تحمل إشارة واضحة إلى فكرة «الحديث».

إن المخطط الذي يربط العناية الإلهية بفكرة التقدم ومن ثمة بالعدمية يبدو بسيطا ولكنه على غاية من الأهمية، وبالطبع يمكن أن يقال إن جذور العدمية ضاربة في الزمن وأن الإيمان بالعناية الإلهية والتقدم مازال موجودا اليوم ويتمتع بصحة فكرية جيدة. كما يمكن أن نلاحظ أن هناك تصورين لكل من هذه المفاهيم الثلاثة، تصور سطحي وتصور جاد معمق؛ ففي التصور الأول يبدو أن العنائية Providentialism لا شيء أكثر من القضاء والقدر وأن التقدمية Progressivism دائما متفائلة بشكل أعمى وأن العدمية Nihilism لامبالية ولامسؤولة تماما. ولكن إذا تمعنا في الأمر من حيث محاولة إدراك التغيرات الكبرى في الوعي الاجتماعي التي تلهم القوى التكتونية الاجتماعية وتجسدها، فإن هذا المخطط يسلط الضوء على المزاجات والأحوال الناشئة. وإذا اتسمت الحال ما بعد الحديثة بشيء من العدمية فذلك معناه أن الواقع والحقيقة تغشاهما الضبابية وأن إثبات الحقيقة لم يعد بالسهولة التي كان يبدو عليها من قبل، وهذا لا يعني بالضرورة أن الإنسان قد فقد القدرة على الإيمان تماما أو أنه يقف مشلولا أمام افتقار الوجود إلى معنى واضح ثابت.

إن مصطلح «ما بعد الحديث» يستعمل في هذا النص بمعنى استنفاد - وليس بالضرورة موت - الحداثة واستهلاكها، ومن حيث كونه أداة تحليلية خامة من الأحسن أن نفرق بين «ما بعد الحداثية» Postmodernism، حيث التأكيد على البعد الثقافي، و«ما بعد الحداثة» Postmodernity حيث نركز على البعد الاجتماعي.(٨) أقول أداة «خامة» لأسباب سنتعرض لها بشكل أعمق فيما بعد تكمن أساسا في عدم إمكانية استخلاص الثقافي من الاجتماعي مهما كان ذلك مرغوبا فيه، وهناك إحساس قوي بأن الاجتماعي أصبح ثقافيا أكثر فأكثر. ويتعلق مصطلح «ما بعد الحداثية» هنا بالظواهر الثقافية والفكرية وبإنتاج المنتجات الرمزية وتوزيعها واستهلاكها، ويتمثل أحد الأمثلة من الجانب الفكري في التخلي في فلسفة العلوم عن مبدأ «التأسيسية» foundationalism، أي النظرة القائلة إن العلم مبني على أسس متينة من الحقائق الثابتة، وأدى هذا إلى ما عرف بـ«حروب العلوم» في التسعينات. بالإضافة إلى هذا تسائل ما بعد الحداثية كل المعتقدات والالتزامات الأساسية في التنوير الأوروبي، وكما يقول جاري وولر Gary Woller: «تستهدف ما بعد الحداثية الإطاحة بثالوث التنوير - العقل، الطبيعة، التقدم - الذي يبدو وأنه أطاح بالثالوث السابق.»(٩) ولكن يمكن ملاحظة ما بعد الحداثية في الحياة اليومية في تعتم الحدود بين الثقافة «الراقية» والثقافة «الدنيا»، وانهيار الترتيبات السلمية في المعرفة والذوق والتصور، والاهتمام بالمحلي عوض الكوني أو الشمولي. فالعلم إذ يتخلى عن صلابته ومتانة أسسه تتزعزع سلطته وتضعف مكانته ويصبح الشعار

«تعلم من لاس فيجاس» (او من السكان الأصليين أو من الطبيعة)، ووراء كل هذا يكمن ضياع «الكلممركزية» logocentrism في زخم الخطابات وتعددها، في الكتب وشاشات التليفزيون، في الكلمة والصورة، في النص والتعبير.

أما ما بعد الحداثة فهي، بالإضافة إلى التركيز على استنفاد الحداثة، تتعلق بالتغيرات الاجتماعية المفترضة، وهنا تتضخم بعض مميزات ما بعد الحداثة في حين يتقلص البعض الآخر ويفقد أهميته لتتولد تشكيلات اجتماعية جديدة. وبينما تبدو الظروف الناتجة الجديدة عادية في نظر المطلعين على الحداثة إلا أنها تستدعي إعادة النظر، فالبعض يرى أن حافز الحداثة التنظيمي السابق تزعزع بفعل التشتت والاختلاف الجامحين اللذين يميزان الحاضر،(١٠) فإما أن نوعا جديدا من المجتمع مازالت ملامحه غير واضحة قد ظهر إلى الوجود (موقف زيجمونت باومن Zygmunt Bauman) أو أن مرحلة جديدة من الرأسمالية قد حلت (موقف ديفيد هارفي David Harvey)، وفي كلتا الحالتين هناك إعادة نظر في أنماط التحليل الاجتماعي والممارسة السياسية السابقة إذ أن موازين القوى تتغير والتكتلات تتفكك وتتشكل من جديد، وفي كلتا الحالتين أيضا هناك مسألتان جوهريتان: هيمنة المعلومات الجديدة وتطور تكنولوجيات التواصل التي تسهل توسع العلاقات الاجتماعية أكثر فأكثر مثل العولمة والاستهلاكية مما قد يؤدي إلى زعزعة أهمية الإنتاج التقليدية.

وفي نهاية المطاف لا يمكن فهم ما بعد الحداثية بدون ما بعد الحداثة، مثلما لا يمكن فهم الثقافي بدون الاجتماعي أو العكس. لقد أعادت النقاشات ما بعد الحديثة فتح مسألة تداخل الاجتماعي والثقافي وتخللهما لبعضهما البعض، وكما يرى أحسن المعلقين، لكي نفهم التغير الاجتماعي يجب أن نفهم التغير الثقافي.(١١) وفي نفس الوقت يقف هذا الكتاب عند عتبة المساواة بين الثقافي والاجتماعي أو اختزال أحدهما إلى الآخر، إذ أن علاقات السلطة وتداخلاتها التي تسم المجال الاجتماعي لا يمكن أن تدرك فقط من خلال مفاهيم أو تصورات مثل «المجتمع» أو «الاجتماعي»، كما أن معناها لا يتضح أكثر بالاعتماد على مفهوم الثقافة. إن المجال الاجتماعي بالمعنى المستعمل هنا يتعلق بالاقتصاد والدولة-الأمة والعرقية والمنطقة والجنس البسيكوثقافي والطبقة.

آباء ما بعد الحداثة

لكي يتسنى لنا فهم التيارات الأساسية في الفكر ما بعد الحديث يجدر بنا أن نرجع قليلا إلى الوراء لنستجوب أولئك المفكرين الذين استبقوا ما بعد الحداثة، ومن دون شك أن أهم مفكر في هذا الصدد هو فريديريك نيتشه Friedrich Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠)، فهو بحق مفكر ما بعد حديث سابق لأوانه. وقد صرح في ١٨٨٨ أن «العدمية أضحت تدق على الأبواب»، وبالفعل فإن «أغرب الضيوف هذا» كان مثارا للشكوك والمخاوف في أوروبا، أما بالنسبة لنيتشه فالحقيقة «هي فقط تبلور أو تصلب الصور المجازية القديمة»، ويجب فهم هذا التعبير في سياق أوروبا التنويرية كما يجب إعادة تذويب الصور المجازية لنبين أنها معتقدات بشرية أو وجهة نظر هذه الفئة الاجتماعية أو تلك. لقد كرس نيتشه حياته للكشف عن خواء الآمال التنويرية، إلا أن أعماله بدأت تفهم فقط، وبشيء من الثأر لتجاهلها، بعد مضي قرن كامل من الزمن.(١٢)

يدور أحد أهم موضوعات النقاش ما بعد الحديث حول الواقع reality (أو الحقيقة) أو عدمه أو تعدده، وتمثل العدمية المفهوم النيتشوي الأكثر مطابقة للتعبير عن سيولة ولامحدودية الحقيقة أو الواقع.(١٣) وعندما تنصب نظرة العقل الحديث، المشككة المواضبة، على العقل نفسه تتولد العدمية، وهي تهاجم العقلانية أينما كانت، في الفن أو في الفلسفة أو في العلوم، حيث إن الأنظمة التي تسمي نفسها أنظمة عقلية (أو فكرية) هي في الحقيقة أنظمة إقناع، وهكذا يتم اسقاط القناع عن إدعاءاتها باكتشاف الحقيقة لتبدو كما يقول نيتشة فقط كتجليات لـ«إرادة السلطة»، أي أن أولئك الذين يدّعون يضعون أنفسهم في منزلة أعلى من أولئك الذين يُدّعى عليهم وبذلك يهيمنون عليهم.

لقد اكتسب نيتشه شهرة كبيرة عندما صرح بـ«موت الإله»، ولو أن الكثير يرون أن هذه الصيغة ليست إلا تعبيرا مجازيا عن فقدان الأسس الفلسفية ولكنها أيضا تمثل شكلا جادا من أشكال ضد الألوهية. وعلى كل حال فإن نيتشه يعني أنه لم يعد بإمكاننا التأكد من أي شيء، فالأخلاق كذبة والحقيقة خيال، ولا يبقى أمامنا إلا

الخيار الدايونايسي (نسبة إلى الإله الإغرقي دايونايسوس، إله المسرح والخمر) المتمثل في تقبل العدمية والعيش بدون أوهام أو إدعاءات ولكن بتحمس وفرح. وينجم عن كل هذا زوال الفرق بين الحقيقة والخطأ، هناك فقط الضلال والأوهام، ولم يبق أي مؤمّن أو ضمان لأسباب الاختلاف – مثل الإله – خارج لغتنا ومفاهيمها، ويتم الكشف عن الاختلاف أيضا كجزء من إرادة السلطة، وهي نقطة تربط فكر نيتشه بفكر مارتن هايدجر Martin Heidegger الذي سنتعرض له بعد قليل.

قد تبدو الصدمات الكونية مجردة وروحية بعض الشيء إلا أن كارل ماركس (١٨١٨-١٨٨٣) قد سبق نيتشه بعقدين من الزمن عندما نظر إلى نفس العملية في صورة دنيوية أكثر، فما اعتبره نيتشه مشكلة بالنسبة للعلوم والفلسفة والميتافيزيقا أوعزه ماركس إلى «آليات النظام الاقتصادي البرجوازي، العادية البسيطة».(١٤) وبمعنى آخر: في النظام الرأسمالي يسمح الناس للسوق بتنظيم حياتهم، وحتى حياتهم الداخلية، وبمعادلة كل شيء بقيمته التجارية – أي «الأسلعة» – نجد أنفسنا نبحث عن الأجوبة المناسبة للأسئلة التي تتعلق بالنجاعة والشرف وحتى الحقيقة في ساحة السوق؛ ويمكن أيضا أن نفهم العدمية بهذا المعنى العملي اليومي.

وفي الظرف ما بعد الحديث أصبح اقتباس ماركس وأنجلس Engels لكلمات بروسبيرو Prospero في مسرحية شيكسبير «العاصفة» The Tempest : «كل ما هو صلب يذوب ويصبح هواء» الجملة المستشهد بها أكثر من غيرها من البيان الشيوعي(١٥) The Communist Manifesto وبالمناسبة فإن صلابة الحياة اليومية على شفتي بروسبيرو، بما في ذلك الحياة البشرية نفسها، هي فقط مظهر خارجي يجب أن يترك مكانه لحقيقة أو واقع أكبر. فبالنسبة لماركس ما بعد المعصرن postmodernised تذوب الحقائق التي يعتقد أنها صلبة في حمام الحوامض الكاشطة البرجوازية حيث تتحلل الدلالة والحقيقة نفسهما، وفي عدمية نيتشه يتم قلب الوضعية تماما، حيث أن غياب «الحقيقة الكبرى» يشكل في نظره بداية الحياة بدون أوهام.

إن ثاني أهم مفكر فيما قبل تاريخ ما بعد الحداثة هو مارتن هايدجر (١٨٨٩-١٩٧٦) الذي نال شهرة واسعة بكتابه «الكينونة والزمن» Being and Time. لقد اهتم هايدجر على الخصوص بطبيعة التفكير عند البشر وذهب من خلال قراءته لبرنتانو Brentano ودوستوفيسكي Dostoevsky وكيركجارد Kierkegaard إلا أن الاضطلاع بالمشكلات التاريخية الملموسة والهامة يبين الطريق قدما أمام الفلسفة. لقد تشابك هؤلاء المفكرون مع نفس المسائل الوجودية التي تعامل معها نيتشه ولو أنهم انتهوا إلى خلاصات مختلفة. وقد تصارع دوستوفيسكي مع إمكانية الموقف التالي: «بما أنه لا حدود يقف عندها البشر إذن كل شيء مسموح به» بينما كان كيركجارد يبحث عن الوجود البشري الحقيقي في علاقته مع الإله واعتبر ذلك الوجود بحثا متواصلا عن الإيمان والالتزام. وعلى غرار هايدجر حاول هذان المفكران مجابهة تحديات العالم الحديث المتجسد في هيمنة العلوم الطبيعية والتكنولوجيا التي أنستنا الاهتمام بحياة الأفراد الحقيقيين.(١٦)

إن هايدجر يشاطر نيتشه اهتمامه بـ«فلسفة الاختلاف» لكنه يذهب إلى أبعد منه عندما يعلن أن الكينونة، وليس الحقيقة، هي موضوع الفلسفة، معترضا على فكرة نيتشه القائلة بأن الاختلاف هو فقط نتيجة من نتائج إرادة السلطة. فـ«الكينونة» سابقة لـ«الكينونات» المتعددة التي نصادفها على الأرض بما في ذلك البشر، ولذلك فالكينونة نفسها، وليس إراداتنا البشرية، هي التي تنتج الاختلاف، ويكمن خطأ الفلاسفة، ومن ضمنهم نيتشه، في التركيز على الحقيقة في استكشاف العلاقات بين الكائنات، بينما كان أحرى بهم أن يضعوا كينونة تلك الكائنات في بؤرة الاهتمام لكونها سابقة.

ويرى هايدجر أن النزعة الانسانية تجد نفسها اليوم في أزمة بالتحديد لأنها وضعت الإنسانية بدل الإله في مركز الكون، وأصبح البشر يعتبرون أنفسهم المرجع القياسي لكل الأشياء الأخرى عوضا أن يدركوا اختلاف الكينونة، وبهذا المعنى ليس هناك تضاد بين النزعة الإنسانية والتكنولوجيا، بل على العكس تعبر التكنولوجيا عن النظرة المهيمنة المتحكمة التي تترتب عن وضع البشر في مركز الكون والأشياء، ويصر هايدجر على أن «جوهر التكنولوجيا ليس شيئا تكنولوجيا أو صفة تكنولوجية»، ويمثل الإقرار بكل هذا المخرجَ الوحيد للتخلص من قيود التكنولوجيا الحديثة.

إن الطريق إلى الأمام حسب هايدجر يكمن في تقبلنا

لوضعيتنا البشرية، ولن تنفع الميتافيزيقا ولا الإنسانية ولا التكنولوجيا كأساس للحياة، ويجسد هايدجر تقبل وضعيتنا هذه، والتي لا يعني التحكم فيها أو التغلب عليها، في كلمة Verwindung، وفي النقاش حول ما بعد الحداثة يدافع جياني فاتيمو Gianni Vattimo بالخصوص عن مثل هذا الموقف ويكرسه، وهو الذي يرفض المبالغة المهولة من طرف بعض المفكرين الذين يرون في نهاية الحداثة انحطاطا أخلاقيا وانهيارا ثقافيا: فهايدجر يلاحظ «غسقا» في الفكر الأوروبي ولكنه يعتبره فرصة لإعادة البناء وليس نهاية مطاف.

وليس هناك جدوى في الزعم بأن عمالقة ما يسمى بالفكر الوجودي لم يكونوا منهمكين في البحث عن أساس ما بعد مسيحي لتأويل التاريخ وشرحه. يقول فاتيمو:

«إن الحداثة - بتطوير وتحسين الموروث اليهودي- المسيحي في صيغة دنيوية ومادية (وأعني بهذا الموروث، فكرة التاريخ كتاريخ خلاص، معبر عنه بلغة الخلق والخطيئة والغفران وانتظار يوم الحساب) - هي فقط التي تعطي وزنا وجوديا للتاريخ ومعنى محددا لموقعنا منه.(١٧)

إن المسألة التي أثارها هايدجر - وكيركجارد أيضا - هي: هل يضعنا نقد الأسس القديمة أمام بديل دنيوي مادي بحت؟(١٨) وهو سؤال بات يطرح بحدة وإلحاح متزايدين ونحن على أهبة المرور من القرن العشرين إلى الواحد والعشرين، فالمنظرون الاجتماعيون أمثال دونا هاراواي Donna Haraway وديفيد نوبل David Noble، يعترفون تاريخيا بالمعاني والتيارات المسيحية التي تتخلل نسيج الحداثة، ولكنهم يضعونها جانبا بصفة نهائية.(١٩)

وتكمن نفس المسألة في عرض ثالث لـ«مأساة الثقافة» يقدمه جورج سيمل (١٨٥٨-١٩١٨) Georg Simmel وهو الذي استقطب اعترافا واسعا ليس فقط بمنزلته كواحد من الآباء المؤسسين لعلم الاجتماع بل أيضا كـ«المفكر ما بعد الحديث الوحيد» في صفوفهم.(٢٠) ويجمع سيمل بين مجالي علم الاجتماع والتحليل الثقافي، وتكمن مأساة أو أزمة الثقافة في نظره في الهوة التي مافتئت تتسع بين الثقافة الموضوعية، التي يمكن ملاحظتها في التكنولوجيا مثلا، والفرد الذي ما فتئ يتزايد إحساسه بالانسلاب والإحباط في بحثه عن جوهر الفردية الحقيقية. ولم يبدأ سيمل تحليله، على غرار الكثير من علماء الاجتماع الحداثيين، بتقديم صورة شاملة للمجتمع، بل بدأ بشذرات (أو شظايا) الواقع الاجتماعي.

وتركز سوسيولوجيا الثقافة عند سيمل على مظهر فقدان المعنى في عالم التصنيع الحديث، ويربط هذا الفقدان بأسباب عديدة منها «تقهقر المسيحية»، فقد اعتبر الحركات المعاصرة كالاشتراكية في السياسة والانطباعية في الفن بمثابة رد فعل يعبر عن الحاجة الملحة إلى «هدف أو شيء نهائي» في الحياة، «أسمى من كل ما هو نسبي، أسمى من طبيعة الحياة البشرية المتشتتة».(٢١) ولكن في تشخيصه هو للحداثة حاول سيمل أن يرسم صورة لـ«لحظة الحياة الزائلة» بكل مظاهر التقطع والنشاز التي تميزها.

فبالنسبة لسيمل يبدو أثر المعايشة الاجتماعية للحداثة خاصة في توسع المدينة الكبرى وفي انسلاب وانفصام اقتصادٍ نقدي متطور،(٢٢) ويتجلى أبعد إدراك لتلك المعايشة في الحياة الداخلية للأفراد، موفرا بذلك وزنا اجتماعيا سيكولوجيا مقابلا لتحليل ماركس للمجتمع الرأسمالي. لقد استبق سيمل بعض المسائل الأساسية في ما بعد الحداثة،(٢٣) وهو على عكس ماركس يرى أن مجال الحركة الاقتصادية والتبادل والاستهلاك مستقل نسبيا، تحكمه قوانينه التي يصنعها بنفسه لنفسه، وينشغل أكثر بالمعنى الرمزي للنقد والبضائع، فالولع المتزايد بـ«عالم الأشياء» هذا يفقد عالم البشرية قيمته.

لقد تكلم سيمل أيضا عما اعتبره استقلالية المجال الثقافي، ففي الوقت الذي تعمل فيه الثقافة الموضوعية - الشكل - ضد الحياة يتبنى سيمل نظرة مأساوية يصبح فيها الزواج، مثلا، جائرا عديم الحياة أو يبتعد فيها الدين عن المعتقدات الواضحة وينحط إلى التصوف والتأمل، وأخيرا يتأكد البعد الجمالي. فالفن، بالنسبة لسيمل نفسه، يمثل وسيلة لتخطي تناقضات الحداثة، وكان يعتقد أنه في زمن الفوضى والشك سيحدث تحول عام نحو الجمالي؛ وكلا هذين السببين، ملاحظة الابتعاد عن الشكل والبحث عن المعنى أو الأخلاقية في الفن يظهران من جديد في النقاش حول ما بعد الحداثة.

النجوم الجدد

بإمكاننا أن نرى الصورة ما بعد الحديثة بشكل أوضح إذا توصلنا إلى وضع بعض الأجزاء «ما قبل ما بعد الحديثة» في مكانها في اللغز puzzle، وعلى غرار تاريخ الأفكار فإن صورة اللغز المجازية قد لا تعجب بعض المنظرين ما بعد الحديثين. إن فكرة أنه بإمكاننا أن نبني ونتقدم شيئا فشيئا نحو صورة كاملة - أو لا سمح الله شاملة - لما بعد الحداثة غير مقبولة تماما، ثم إن مفهوم ما بعد الحداثة أصلا متناثر جغرافيا ولذا فتاريخه «يهاجر» ويتنقل. وبينما ساهم بعض المنظرين الأوروبيين في إشعال النقاش ما بعد الحديث إلا أن لهم علاقة بالأمريكيين، ولا غرو في ذلك فالولايات المتحدة تمثل خلاصة «الحداثة» التي تنحدر منها ما بعد الحداثة. إن كل ما أحاول التعبير عنه - في صورة مجازية أخرى - هو أنه باستطاعتنا أن نحدد الروافد التي تغذي السيل ما بعد الحديث، ولكن هذا ليس معناه أن نحلل، أو أقل من ذلك، أن نقهر السيل نفسه أو أن نروّضه.

وبالرغم من أنني سأحدد هذه الروافد في شكل مساهمة بعض الكتاب المعينين إلا أن هناك موضوعا مشتركا - أثرته أعلاه وسأدخل في تفاصيله فيما يلي - يتعلق بالمعرفة والخطاب. إن «تعدد الحقائق» عند نيتشه يظهر من جديد وبقوة بمعنى «تعدد الخطابات» في أعمال جاك ديريدا Jacques Derrida مثلا، وهناك خطأ شائع في قراءة هذا الأخير مفاده أن ديريدا يعتقد أنه ليس هناك معنى خارج اللغة وأن الخطاب منفصل عن العالم. وتأخذ هذه القراءة البعيدة الأثر الصورة التالية: بما أنه ليس هناك منفذا يكون ضمانا نهائيا للدوال فهي تطفو في حرية لتفهم فقط في علاقتها ببعضها البعض في إطار خطابات متميزة، ويتكسر عالم الدلالة ويتشتت كقطع الجليد الطافية تحت أشعة شمس الربيع مما يجعل حتى مجرد الكلام عن المعنى بالمفهوم التقليدي أمرا مستحيلا.

صحيح بالطبع أن طرق التفكير القديمة حول المعرفة تتبخر كي يعاد تشكيلها كمظاهر مبنية أو - كما تبدو واضحة في أعمال ميشال فوكو Michel Foucault أكثر من غيره - في علاقتها بالسلطة. إن مجرد إمكانية التوصل إلى المعرفة أو إعطاء شرح للعالم أصبح مشكوكا فيهما، وبينما كان بإمكاننا بالأمس ملاحظة كيف أن بنية المعرفة تعكس بنية المجتمع الذي أنتجها - فكّر مثلا في دراسات ماكس فيبر Max Weber للبيروقراطية في ألمانيا العقلانية - تنفي ما بعد الحداثة وجود مثل هذه البنية في المعرفة أو في المجتمع: هكذا نودع المعرفة كما بنيناها من قبل ونرحب عوضها بالخطابات المتنقلة اللدنة.

لقد دخل مصطلح «ما بعد الحديث» الاستعمال العام خاصة بعد ظهور كتاب جان فرانسوا ليوطار Jean-François Lyotard «الوضعية مابعدالحديثة» (٢٤) The Postmodern Condition، ولكن بعد تأسس هذا التيار التحق به كتّاب آخرون - معظمهم فرنسيون - وخلال الثمانينات ورغم أن العديد من هؤلاء الكتاب تجاهلوا هذا المصطلح أو نفوه أو ابتعدوا عنه إلا أنه بقي عالقا بأسمائهم، ومن بينهم جان بودريار Jean Baudrillard وجاك ديريدا وميشال فوكو وليوطار نفسه طبعا. ولتبسيط الأمور بعض الشيء سأتعرض بالخصوص لهؤلاء رغم أنه لا يمكن تجاهل كتّاب آخرين مثل جيل دولوز Gilles Deleuze وجياني فاتيمو وريتشارد رورتي Richard Rorty، ويقتضي التبسيط كذلك أن أركز على فكرة أو فكرتين أساسيتين عند كل كاتب حتى يتسنى للقارئ فك الخيوط عندما يرد ذكرهم آنفا.

يقول ليوطار: «تبسيطا إلى أقصى الحدود، أعرّف «ما بعد الحديث» بأنه موقف عدم التصديق تجاه الميتاروايات».(٢٥) ويبحث كتاب ليوطار - متسترا ببراءة وراء قناع تقرير عن وضع المعرفة في المجتمعات المتقدمة لفائدة مجلس جامعات مقاطعة كيبيك في كندا - في صميم مصير الفكر التنويري في عصر عولمة التكنولوجيا العالية. وتتمثل «الميتارواية» الرئيسية هنا في الخط التنويري القائل بأن العلم يفرض مصداقيته وشرعيته كحامل للتحرر، فالمعرفة «الحديثة» تبرر وجودها من خلال علاقتها بالروايات الكبرى كخلق الثروة أو ثورة العمال: سنتحرر أكثر كلما فهمنا عالمنا أحسن. أما ليوطار فينفي هذه النظرة تماما عندما يقول إنه لم يعد بإمكاننا أن نركن إلى مثل هذه الخطابات. لم لا؟

إن العلم، الذي كان يمثل حجر الأساس في المعرفة الحقة،

اختصاصات تتفرع بدورها إلى اختصاصات جزئية لا حصر لها، من الصعب أن نحافظ على اعتقادنا بأنها كلها تنتمي إلى نفس المشروع أو نفس المؤسسة. فكل شكل من أشكال الخطاب يضطر إلى توليد أقصى سلطة خاصة ممكنة، وسيكون العلماء أكثر تواضعا مما كانوا عليه سابقا ولن يكون بمقدورهم إصدار أحكام نهائية بل فقط تقديم وجهات نظر أو آراء، أو كما يقول شيبونت باومن: لم يعد بإمكان المفكرين أن يشرّعوا، بل فقط أن يؤولوا(٢٦) هناك «شبكات مرنة من الألعاب اللغوية» فقط(٢٧) وهكذا يتفكك مفهوم «المعرفة» التقليدي. إن ليوطار لا يتعمق في الجوانب الاجتماعية لنظريته ولو أنه يشير إلى بعض العوامل السياسية والاقتصادية التي تؤثر على وضع المعرفة.

إن ميدان دراسات العلم والتكنولوجيا الذي يتسم بالنمو السريع يتعمق في تبصرات ليوطار وأمثاله محاولا فهم نمو المعرفة من حيث كونها عملية اجتماعية وثقافية، ويغطي هذا الميدان كل شيء، من الدراسات العامة الشاملة (مثلا: تأثير الجيش على توجيه وتطوير المشاريع التقنية العلمية) إلى مستوى التحليل الجزئي (مثلا: الخفايا الدقيقة في عملية الوصول إلى القرارات العلمية بشأن خطة العمل في مخابر البحث)، وكل هذا يبدي مدى المؤثرات الاجتماعية مما يزعزع الاعتقاد القائل بأن بعض العلوم «صعبة» بالقدر الذي يزعم أصحابها، غير أن نجاح بعض هذه الدراسات قد تعكره المبالغة موحية بأنه ليس هناك عالم خارجي أو أن عملية القيام بالعلم بأكملها تبقى في نهاية المطاف عملية ذاتية بحتة.

وبالرغم من أن بذور فقدان العلم لشرعيته كانت قد زرعت في القرن التاسع عشر (مثلا، عندما قلب نيتشه شرط الحقيقة في العلم على العلم نفسه) إلا أن النتائج تسارعت في نظر ليوطار بوصول تكنولوجيا المعلوماتية في أواخر القرن العشرين، إذ ساعدت هذه الأخيرة على تغيير بؤرة الاهتمام من قضايا القيمة الجوهرية للمعرفة أو أهدافها إلى «الأدائية»، أي إلى نجاعة الأنظمة وإنتاجيتها، فقد أصبحت لفائف المعلومات التي تخرج من الكمبيوتر موضع ثقة كبيرة من حيث كونها مؤشرات لمعلومات موثوق منها وغدت دليلا يملي أساليب البحث والدراسة.

وبالفعل يلاحظ ليوطار أن السبب الأساسي أو الهدف من وراء العلم قليلا ما يهتم بأبعد من المباشر أو الفوري، وقد يتساءل أولئك الذين لم ينتبهوا بعد لتفكك «الميتاروايات» نفسها: زمن يحتاج إلى الميتاروايات عندما تكفي علوم التسيير؟»

ويقترن كل هذا بظاهرة أخرى برزت بعد الحرب العالمية الثانية وهي عودة الرأسمالية الليبيرالية بقوة، أي «عودة مجددة أقصت البديل الشيوعي وأضفت قيمة عالية على تمتع الفرد بالسلع والخدمات.»(٢٨) وهكذا يبين ليوطار في جملة واحدة كيف أن انهيار الشيوعية كإيديولوجيا (وبعد ١٩٨٩، كنظام سياسي) يمهد الطريق أكثر أمام «التشتت النووي للمجتمع» في شكل عناقيد استهلاكية بحسب الأذواق والموضات، وهو موضوع سنعود إليه بعد قليل. ولكن يجدر بنا أولا أن نقول بأن اهتمام ليوطار بانهيار الشيوعية ليس مجرد اهتمام عابر، وهو الذي يعتبر مستقبل الشيوعية مظهرا أساسيا في ما بعد الحداثة، إذ أن الشيوعية على الرغم من كل شيء تمثل إحدى أكبر الميتاروايات في تاريخ البشرية. كما يرى ليوطار أيضا أن التحليل الماركسي مازال يحتفظ ببعض أهميته. فالمعلومات المولدة من الكمبيوتر في حد ذاتها أصبحت سلعة - ولكن الماركسية فقدت إلى الأبد ادعاءها بالكونية أو الشمولية.

وإذا كان التشتت النووي للمجتمع يعني في نظر ليوطار أننا كلنا مسجونون داخل ألعابنا اللغوية فإن المسألة بالنسبة لجاك ديريدا مسألة «نصوص». وعلى غرار ليوطار يثير ديريدا مسائل جوهرية تتعلق بما يسميه بـ«التقاليد الفلسفية الغربية»، ويرى أن الحياة الثقافية تتضمن تقاطع النصوص التي ننتجها بنصوص أخرى تؤثر على نصوصنا بطرق لا نستطيع أبدا أن نفهمها كلية، وتكمن مهمة «التفكيكية» - وهي استراتيجية استنبطها ديريدا من قراءته لهايدجر - في إثارة أسئلة ملحة حول نصوصنا ونصوص الآخرين ونثبت أن النص الثابت أو المستقر لا وجود له. فالنظرة الكلممركزية logocentric التي تتسم بها الحداثة تتزعزع جذريا بالتأكيد على عدم استقرار اللغة ولامحدوديتها، وبالرغم من أن بعض المفكرين، كريتشارد رورتي مثلا، يعتقدون أن ديريدا يعني أن عصر التنوير الحديث قد انتهى، يصر البعض

الآخر على أنه، أي ديريدا، مازال يعمل داخل معايير وقيم ذلك التنوير نفسه.(٢٩)

إن مفهوم التفكيكية عند ديريدا ـ بغض النظر عن اعتقاده أو عدم اعتقاده هو بأن تحليله يمثل عرضا ما بعد حديث ـ أصبح الآن مصطلحا معترفا به في قاموس التحليل النقدي ما بعد الحديث. وكما يبين عرض ليوطار كيف فقد العلماء مكانتهم يبين عرض ديريدا كيف اضمحلت السلطة والسيادة نفسهما، وبالمعنى الحرفي، لا يستطيع «كتّاب» النصوص ـ أو أي عمل فني ثقافي ـ فرض معنى على نصوصهم لأنها بكل بساطة ليست من انتاجهم وحدهم، وعندما يخرج النص إلى الملأ يتضخم بواسطة تأويلات الآخرين ممتدا أبدا خارج كل الجهود التي قد تحاول ترسيخ النص في الحقيقة أو إعطاءه معنى ثابتا مستقرا، ومن الأهمية بمكان أنه بينما يعتقد البعض أن هذا يعني أن كل المعرفة عرضية أو محتملة أو أن الاتفاق حول المعنى مستحيل يحاول ديريدا نفسه جاهدا أن يجعل نصوصه مرآة لمواقفه ويطلب من محاوريه عدم إساءة فهمه.

إن النمط التفكيكي قد ينطبق في ميادين أخرى كطريقة للتعامل مع التشكيك في التقاليد الفكرية والأدبية أو مع حرية المتعة. وتصبح المشاركة الشعبية في الإنتاج الثقافي خيارا في هذه النظرة حيث يساهم المستهلكون في تحوير النصوص ومزجها، ويصبح الكولاج collage، أي وضع الأشياء جنبا إلى جنب، الأسلوب ما بعد الحديث، وتسبر آراء متفرجي المسلسلات التليفزيونية عن خلاصات حلقتهم المفضلة، وفي ضواحي المدينة تتجاور القصور والفيلات الريفية والشقق، وعلى أمواج الإذاعة يلتقي سكوط جولن Scott Joplin وجورج تيليمان Telemann Georg ومهاليا جاكسون Mahalia Jackson وستين Sting واور سترفينيكي Igor Stravinsky وجوني ميتشل Joni Mitchell، ولكيلا نفكر أن كل هذا يعبر عن ديموقراطية الثقافة (أي تحولها إلى «ديزني لاند»)، يحذر بعض النقاد أن إحدى النتائج المحتملة قد تكون التلاعب بالسوق الجماهيرية.(٣٠)

إن تعريف نيتشه لـ«الحقيقة» فقط كـ« تبلور الصور المجازية القديمة أو تصلبها أو ترسخها» قريب جدا من عالم النصوصية المحتمل عند ديريدا، إذ لم تبق هناك حدود بين المعرفة والعالم، أو بين النص والتأويل، والعقل باستمرار يجدد ويعيد تحديد النصوص التي يحاول أن يحتويها، وهذا يعني أنه لم يعد باستطاعة العلم أن يعتمد على التماسك المنطقي في الحقيقة أو قابليتها للاكتشاف، وينطبق هذا على علم الاجتماع الذي تأثر لفترة طويلة بالنزاع القائم بين الاقترابات اليقينية والاقترابات الشرحية ـ التأويلية. إن الخلاصات التي يصل إليها باومن بشأن علم الاجتماع هي أن هذا الأخير يجب أن يعترف بوضعه الخاص وألا يحاول تصحيح وجهات نظر الأشخاص العاديين بل أن يحاول فقط اكتشاف التبصرات التي تتيحها مثل تلك الدراسة.(٣١) ولكن بينما قد نرحب بالمزيد من التواضع إلا أن علم الاجتماع قد يموت تماما إذا ما سمحنا للحس النقدي بالتآكل والاضمحلال.

لقد انتهى النقد النسائي إلى استنتاجات أخرى انطلاقا من أعمال ديريدا، وبالخصوص لوس ايريجاري التي تعطي أولوية جوهرية لمسألة «اللغة والمرأة»، إذ احتدم النقاش بعد أعمال إيريجاري حول إمكانية وجود لغة فريدة خاصة بالنساء، وبينما يدافع ديريدا عن فكرة «التأجيل أو الاختلاف» ضد طغيان التشابه والاتفاق مستهدفا تفكيك التقابل أو التضاد «رجل/إمرأة» تعود إيرياري إلى هذا التقابل مدعية أن الذاتية الأنثوية مصدر للقوة والسلطة.(٣٢) إن النقاش النسائي مع ما بعد الحداثة ـ ممثلا في شخصيات أخرى مثل جوليا كريستيفا Julia Kristeva وهيلين سيكسو Hélène Cixous في فرنسا وجوديث بتلر Judith Butler في أمريكا الشمالية ـ على قدر بالغ من الأهمية.

إن أعمال ميشال فوكو تتعرض في نفس الاتجاه عموما إلى موضوعات مشابهة لتلك التي يهتم بها ديريدا، ولكن بينما يركز هذا الأخير على الجانب الأدبي والفلسفي يهتم فوكو أكثر بالعلوم الإنسانية. لقد لمَحت منذ قليل إلى أن معظم المنظرين ما بعد الحديثين يرفضون مفهوم «تاريخ الأفكار» أصلا، إذ أن الاعتقاد بوجود تطور خطي للمفاهيم واستكشاف العلاقة بينها من حيث أصوله مشروع حداثي بحت. ويرى فوكو، معتمدا على نيتشه، أنه أحرى بنا أن نستعمل علم الأنساب genealogy، فالمعرفة مازالت محل الاهتمام والتحقيق ولكنها مرتبطة بالسلطة وبالأجساد أيضا، ففي علم الأنساب نرسم خط النسب أو النسل ولكن

دون أن نفترض علاقات سببية أو نبحث عن المنشأ الأصلي، وبينما يرى نيتشه أنه يمكن استعمال الجسد لشرح السلوك يعتقد فوكو، على الأقل في أعماله الأولى، أن الأجساد مفعول بها، أي أنها ليست فاعلة بل خاملة متلقية.(٣٣)

وفي مخطط فوكو يمكن استشفاف إبستيمين epistemes إثنين في الفكر الغربي، فالفكر النيوكلاسيكي في القرنين السابع والثامن عشر لم يخصص مكانا للبشر، أما «الإبستيم» الحديث الذي يسم القرن التاسع عشر وما بعد فقد شكّل أو ركّب «الإنسان» فاعلا وموضوعا، وبينما تبتعد اللغة تدريجيا عن التمثيل وينسحب «الطبيعي» تاركا مكانه لـ«العادي» كذلك تخرج إلى الوجود الإمكانيات الخاصة للعلوم الإنسانية.(٣٤) ولكن إذا أمكن تحديد هذه البداية فكذلك يمكن لنفس السبب تحديد النهاية، ويكشف فوكو عما يعتقد أنها حدود علم الاجتماع وعلم النفس ويبين أنه يمكن أيضا «فك» أو «تحليل» الإنسان بواسطة اختصاصات أخرى مثل التحليل النفسي. لقد أعطت أعمال فوكو مصداقية قوية ليس فقط لفكرة أن الإبستيم الحديث بدأ ينهار بل أيضا لفكرة أن موضوعه - الإنسان - مات وانتهى.

إن أعمال فوكو الأخيرة تؤكد هذا الاستنتاج الصارم من زوايا مختلفة، فبينما يمكن اعتبار العلوم الإنسانية - ومقابلها التطبيقي كالعمل الاجتماعي مثلا - «خطابات سلطة» تعيّننا وتحددنا وتجدولنا وتصنفنا وتحتلنا داخل مخططات غريبة فإن ذلك يبدو واضحا في أنظمة القمع الجنسي وفي الحياة داخل السجون التي حظيت أيضا باهتمام فوكو، وتتركنا دراسته لمفهوم «البانوبتيكون» («الذي يرى كل شيءَ) Panopticon في التصميم المعماري للسجون بانطباع قوي فحواه أن السلطة تتلاعب بنا وتسيرنا كلنا كالمساجين تماما، والأدهى من ذلك أننا نتواطأ مع سجننا في المجتمع، ويبدو أن الإنسان بمعنى الكائن الواعي النشيط أو حتى الثائر ليس له مكان في هذا العرض.(٣٥) وبالنسبة لفوكو في «أضبط وعاقب» Punish and Discipline يبدو وكأن الحرية وهم من أوهام الفلسفة الحداثية، ولكن من جهة أخرى بتأكيده على لاحريات الحداثة يزج بنا فوكو في مفارقة مفادها أن المشكلة ما بعد الحديثة قد تكمن في التخمة من الحرية، أو على الأقل في تعدد الخيارات.(٣٦) وإذا كان فوكو لا يعطي الكثير من الإشارات إلى ما يمكن أن يوجد خلف الأفق فإن حظنا مع مواطنه جان بودريار أقل حتى من ذلك، فهو بالفعل ينصحنا بـ«أن ننسى فوكو»،(٣٧) ويغير عوض ذلك موضوع الاهتمام من جديد، هذه المرة إلى وسائل التواصل الحديث، فبينما اعتمدت العصور الماضية إما على تبادلات رمزية مباشرة وجها لوجه، أو كما في العصر الحديث على الكلمة المطبوعة، نجد أن الصورة ووسائل الاعلام الإلكترونية تهيمن على العالم المعاصر، حيث يتم التواصل الفوري عبر مسافات شاسعة لم تتصورها المجتمعات التقليدية، ويأخذ هذا التواصل شكل تركيب أو «مونتاج» montage - أي وضع الصور جنبا إلى جنب لضمان التأثير الأمثل - وهذا ما يميزه عن الكلمة المطبوعة، ومن خلال هذه العملية تتم مراجعة إدراكنا للحقيقة بشكل جذري.(٣٨)

وعلى غرار العديد من المفكرين ما بعد الحديثين تنبع أعمال بودريار جزئيا من نقاش مع شبح كارل ماركس، فقد كان قريبا جدا من مركز عاصفة الثورة الطلابية سنة ١٩٦٨، وكان آنذاك يهتم بالفوضوية والماركسية البنيوية ووسائل الإعلام، ولكن نظرته في كتابه «المجتمع الاستهلاكي» Consummer Society تنشق عن الماركسية المستقيمة التي ترى أن الاستهلاك يمثل الميزة الأساسية للهيمنة الطبقية، إذ يتم تجنيد أفراد المجتمع في رأسمالية الاحتكار كمستهلكين وتصبح «حاجاتهم على نفس القدر من الأهمية كقدرتهم على العمل».(٣٩) فبودريار يرى أن تبادل السلع أمر هام ولكن التبادل «الرمزي» في نظام الاستهلاك يمثل الأساس الحقيقي لإعادة نظر نقدية جذرية في الرأسمالية.(٤٠)

كيف يمكن إذن بناء مثل هذا النقد؟ بالطبع ليس على أسس ماركسية أو على الفكرة العقلانية القائلة بأن المفاهيم تدرك أو تفهم موضوعاتها بطريقة ما، فهذه كما يقول ليوطار ميتاروايات تعداها الزمن. أما الآن فبودريار يقول إن وضعيتنا وضعية «واقع مضخم»، وبزوال الفروق بين الأشياء وتمثيلاتها تبقى هناك فقط «أشكال ظاهرة» - أو «تظاهر» - لا تدل على شيء عدا نفسها، كالإشهار التليفزيوني، مثلا. وتذهب هذه المرجعية الذاتية إلى أبعد

من تخوف ماكس فيبر من عالم بدون سحر ولا تقاليد تفقد الدوال فيه علاقتها بمداليلها بحيث إن مواضيع بعض الإشهارات، سيارة كانت أو ساعة أو زجاجة جعة، لا تظهر على الصورة أصلا. وتشهد أواخر القرن العشرين تلاشيا لأسس الدلالة لم يشهد له مثيل أصبح فيه البحث عن الحد الفاصل بين الواقعي واللاواقعي، بين الحقيقي واللاحقيقي، أو بين الأخلاقي واللاأخلاقي، أمرا تافها لا طائل من وراءه.

بالرغم من كتابات بودريار المستفزة - التي يعتبرها البعض لامعقولة - من الصعب جدا أن نتجاهل أنه بصدد شيء هام. فعالم التلفزة، وعالم الواقع التقديري virtual reality بالخصوص، أصبح يحاكي أو يتظاهر بشكل مقنع أكثر فأكثر جعل الفرق بين «الحقيقي» و«التقديري» يتلاشى، أي أن معايشة بيئة الواقع التقديري لا تختلف عن الواقع في شيء بالنسبة لأولئك المربوطين إلى الشاشات والأجهزة بالسماعات والحساسات، بمثل ما يكون الحلم حقيقيا بالنسبة لصاحبه، أو المرض السيكوسوماتي حقيقيا بالنسبة للمصاب به. وهكذا فالتظاهر كما يصر بودريار ليس تزييفا أو كذبا وله آثار حقيقية بالتأكيد، ولكنه يشكل تهكما بالمحددات التقليدية للمعنى، وكما يقر ألان توران Alain Touraine ، فإن بودريار على الأقل صريح فيما يخص فقدان المرجعية الاجتماعية.(٤١) وبالرغم من ذلك فقد نستسمح أنفسنا في التساؤل عما إذا كانت هذه النظرة تمحو الآثار الأخيرة لـ«الاجتماعي» نهائيا. فبودريار يعتقد أن «الاجتماعي» اختفى في التصدعات الموجودة بين «الأداتية» (الشركات والحكومات العاملة في الأسواق) والثقافة (المعنى شيء ذاتي شخصي لا يمكن اقتسامه)، وفي ميدان الثقافة أصبح البحث عن المعنى يدور أكثر فأكثر حول الهوية.(٤٢) ولكن هل بودريار على حق؟ وهل يمكن اعتبار ما يقوله تحليلا نقديا؟

يبدو أن مصطلح «التحليل النقدي» نفسه يفقد أهميته طالما أن ليس هناك موقع يمكن انطلاقا منه أن نقدر أو نقيّم أو نحكم، ولكن العديد من المنظّرين الاجتماعيين يرون في أفكار بودريار - ولو بتخفيف المسحة التنبؤية عدة درجات - إمكانيات إيجابية لمثل هذا التحليل النقدي،(٤٣) ويرى آخرون أنه يبالغ في طرحه - أنه يمكن فهم كل شيء من خلال التظاهر التليفزيوني، أو أن الكآبة حالة ملازمة لمجتمعاتنا الرقمية الخالية من المعنى - إلى حد يجعل التحليل النقدي مستحيلا ما لم يغير موقفه بشكل محسوس،(٤٤) ولكن غيرهم، مثل آرثر كروكر Arthur Kroker ، يرى أن «هلعه» هو «أحسن معبر عن الحالة النفسية للثقافة ما بعد الحديثة» بتأرجحه في نهاية الألفية بين قمة الغبطة والسرور وأعماق اليأس.(٤٥)

ربما أن كل هذا يعني أن بحث بودريار نفسه عن الحقيقة مازال متواصلا، فعالم التظاهر البحث والاصطناعية التنبؤية يبدو في أوضح تجلياته في دراسته القاسية لـ«أمريكا» America، حيث يلخص الحضارة الأمريكية، في واقع مضخم، في طريق سريعة وسط الصحراء، ويوضح أن بعض الأشياء بكل بساطة لا يمكن تصديرها ولذلك فحنين العديد من المثقفين الأمريكيين إلى الأفكار والثقافة الأوروبية لا معنى له، ولكن للأوروبيين أنفسهم قسطهم من الحنين وهو يتعلق بالثورات الفاشلة. ويرى براين تارنر Brian Turner أنه ربما هناك «نموذج ديني كامن» يتوانى هنا يجعل بودريار ليس فقط ما بعد حديث بل أيضا ضد-حديث، وربما «يمكن قراءة أعماله نفسها كبحث عن الحقيقة التي تختفي عن ناظره كالسراب في الصحراء».(٤٦)

الاجتماعي والثقافي

قد تبدو بعض جوانب جولتي السريعة في مسار ما بعد الحداثة غريبة بالنسبة لبعض العاملين في العلوم الاجتماعية، ولكن ما أردت أن أوضحه هو أن هناك تداخلا معقدا بين الاجتماعي والثقافي، ولا يمكن للنقاش حول مستقبل الاتجاهات الاجتماعية - والكونية - أن يتجاهل أبعادها الثقافية. وقد لا يكون المجال الاجتماعي بصدد الاضمحلال ولكنه يشهد تغيرات جذرية باتجاه ما يسميه مانويل كاستلس Manuel Castells «مجتمع الشبكات Society network»، وبموازاة هذا هناك بروز الهوية كمصدر للمعنى، أو كمرجل للثقافة، ولكن هناك أيضا شيئا من قصر النظر في تصور أنه بإمكاننا فهم الفن المعاصر أو الهندسة المعمارية أو السينما بدون إدراك بعض التغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تحدث ونحن على مشارف القرن الحادي والعشرين.

إن الطريقة التي تحولت بها العناية الإلهية إلى فكرة التقدم ومن ثمة إلى العدمية لم تحدث من فراغ فكري، بل إن تاريخ نمو الرأسمالية وتطور العلوم والتكنولوجيا، مع الأزمات اللاحقة التي حلت بالرأسمالية والتصنيع، تساعدنا على فهم كيف تم بناء هذه الأفكار أو تجاهلها أو ابرازها، وبالمثل كان لهذه الأفكار الأثر البالغ في إلهام أفعال يافعة بالأمل أو في تلقين الاستسلام والرضا، وهذا هو السبب بالضبط في انتقاد بعض المعلقين لأفكار ما بعد الحداثة، فالتصادم يحدث على مستوى عميق جدا.

يتساءل مارشل بورمن عما يمكن أن يدفع الناس إلى اختيار الاختناق مع فوكو في سجنه، ويقترح أن هذا الأخير يعطي مبررا لأحلام اليقظة في أوساط المسنين المتطرفين اللاجئين من الحركات العمالية-الطلابية في الستينات. «ما الفائدة من مقاومة اللاعدالة عندما لا تزيدنا أحلامنا بالحرية إلا حلقات في سلاسل قيودنا»؟ لكن «عندما نفهم عدم جدوى كل شيء يمكننا على الأقل أن نسترخي ونستريح».(٤٧) ويذكرنا أخذ بورمن على فوكو بالنظرة القائلة بأنه اذا لم تُعطَ الأولوية للصراع الطبقي يجب الاستسلام للظلم واللاعدالة. فبالنسبة لفوكو، وعلى غرار العديد من النقاد ما بعد الحديثين، تغطي مشكلة الحداثة رقعة الرأسمالية ولكنها أعمق منها إلى حد يجعلنا في رأيي نبحث في نهاية المطاف عن الحلول ليس أين بحث عنها ماركس، داخل الحداثة.

نلاحظ أن الخيوط الرئيسية للفكر ما بعد الحديث تربط بين الاجتماعي والثقافي، كما أن فكرة أنه يجب إعادة التفكير في الحداثة ومراجعتها أو رفضها ليست بمعزل عن الأوضاع الاجتماعية الحقيقية التي انجزت عن نمو الكمبيوتر وتكنولوجيات الشاشة أو الانتصارات المحققة من طرف الرأسمالية الاستهلاكية. إن الثقافة الشمولية التي ساعدها انتشار التكنولوجيات الإلكترونية مثلا تحاول أن تقلل من وطأة الأفكار الغربية التي هيمنت في السابق بينما تسمح لنا نفس التكنولوجيات بمزج الأذواق الموسيقية والتوفيق بينها والقفز من قناة تلفزيونية إلى أخرى عن طريق جهاز التحكم عن بعد. إن التخلي عن التأسيسية في العلوم وتلاشي الترتيبات السلمية في المعرفة والمعتقدات تبدو أقل مفاجأة أو سرية إذا نظرنا إليها من هذه الزاوية.

غير أن أسئلة كبرى تبقى مطروحة، فما بعد الحديث قد يشير إلى نهاية الحديث ولكن هل يدعو هذا إلى التأبين أم هو بكل بساطة يدعو إلى خلق متسع لتحليل نقدي جديد للحداثة؟ هل ماتت الكلممركزية أم أنها فقط في سبات عميق؟ هل نسقط في فخ المنطق الخطي الحديث إذا تصورنا أن الطريق من العناية الإلهية إلى فكرة التقدم ومن ثمة إلى العدمية تسير باتجاه واحد وليس فيها عودة؟ كيفما أجبنا على هذه الأسئلة لن نستطيع أن نعالجها بدقة إذا اعتمدنا فقط على التغيرات الاجتماعية المفترضة وحدها أو على التغيرات الثقافية وحدها. وبالرغم من أن العلوم الاجتماعية بدأت بمحاولة عزل العوامل المتضمنة في التغير الاجتماعي على منوال العلوم الطبيعية فإنها أصبحت الآن تعتمد أكثر فأكثر على التحليل الثقافي، وهذا لا يعني التخلي عن طلب البحث المنظم، بل بالأحرى تجسيد هذا البحث بإدماجه مع التحليل الثقافي. يجب أن ينظر إلى كل من ما بعد الحداثية وما بعد الحداثة من خلال بعضهما البعض.

هوامش:

١ - يقترح مارتن أولبراو Martin Albrow هذه التسمية في «العصر الشمولي» The Global Age (منشورات بوليتي، كامبريدج، ١٩٩٦). أنظر على الخصوص ص٧٨-٧٩.

٢ - ديفيد بيبنتن David Bebbington، «نسج وأنماط في التاريخ» Patterns in History (منشورات إنتر فارسيتي، لاستر، ١٩٧٩)، ص٤٣.

٣ - يعمق كارل لوويث Karl Lowith هذه النظرة في «المعنى في التاريخ» Meaning in History (منشورات جامعة شيكاغو، شيكاغو، ١٩٤٩). وينفي هانز بلومنبرج Hans Blumenberg هذه الأطروحة في «شرعية العصر الحديث» The Legitimacy of the Modern Age (منشورات أم آي تي، كايمبريدج، ماساتشوستس، ١٩٨٣)، ويذهب إلى أن فكرة التقدم احتلت المجال الذي تركته فكرة العناية الإلهية، وهكذا تبدو المصلحة الذاتية العصرية بمظهر المحفز الشرعي للحداثة. إن عمل بلومنبرج الفكري عظيم حقا إلا أن تعديله لموقف لوويث يعتم أن فكرة التقدم فكرة عقائدية. أنظر مثلا، بوب ودزفارد Bob Goudzvaard «الرأسمالية والتقدم» Capitalism and Progress (دار إيردمانس، جراند رابيدز، ميشيجن، ١٩٧٩).

٤ - أنثوني جيدينز Anthony Giddens «عواقب الحداثة» The Consequences of Modernity (منشورات بوليتي، كايمبريدج، ١٩٨٨)، ص٤٨.

٥ –أنظر تسيجمونت باومان Zygmunt Bauman «الحداثة والتأرجح» Modernity and Ambivalence (منشورات بوليتي، كايمبريدج، ١٩٨٨).

٦ – هذا التعبير من تصميم برنيس مارتن، Bernice Martin في كتابها «سوسيولوجيا التغير الثقافي المعاصر» A Sociology of Contemporary Cultural Change (بلاكوال، أكسفورد، ١٩٨١)

٧– أنظر أرنست النر Ernest Gellner، «مابعدالحداثية والعقل والدين» Postmodernism, Reason and Religion (راوتلادج، لندن ونيويورك، ١٩٩٢)، ص١٧. تحت تأثير الخميني تحول الإسلام من الإسلام الشيعي إلى السني «العالي».

٨ –يستعمل هذا التمييز مثلا من طرف يدنز Giddens في «عواقب الحداثة» The Consequences of Modernity ، ص٤٥–٤٦.

٩ –اري وولر (محقق) Gary Woller (ed.)، «الإدارة العمومية وما بعد الحداثية» Public Administration and Postmodernism ، عدد خاص من «العالم السلوكي الأمريكي» American Behavioural Scientist ، ٤١ ١:، ١٩٩٧، ص٩.

١٠– ستيفن كروك Stephen Crook، يان باكولسكي Jan Pakulsky ومالكم وولترز Malcolm Walters ، «ما بعد العصرنة: التغير في المجتمع المتقدم» Postmodernisation: Change in Advanced Society (سايج، لندن، ١٩٩٢).

١١– يرى مايك فاذرستون Mike Featherstone إن المجال الثقافي في الوقت الحاضر لم يفقد مركزيته بقدر ما أعيد تحديد تلك المركزية ؛ ويصر في نفس الوقت أن التحليل الاجتماعي ضروري حتى يتسنى فهم الخصوصيات الثقافية على حقيقتها: «غير أن مدى إمكانية مشاركتنا كلنا في الإنتاج والاستهلاك الثقافيين يختلف تاريخيا ومن مجتمع لآخر» (فك الثقافة: العولمة وما بعد الحداثة والهوية Undoing Culture: Globalisation, Postmodernism, and Identity (سايج، لندن، ١٩٩٥)، ص٣).

١٢– لقد فهم الكثير أهمية نيتشه من خلال كتاب جياني فاتيمو Gianni Vattimo، «نهاية الحداثة» The End of Modernitry (منشورات وليتي، كايمبردج) الذي نشر في هذه الترجمة الإنجليزية سنة ١٩٨٨، أي مئة سنة بعد الطبعة الأصلية الأولى لكتاب نيتشه «ارادة السلطة» .The Will to Power

١٣– جان فرانسوا ليوطار Jean-François Lyotard، «الوضع ما بعد الحديث: تقرير حول المعرفة» The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (منشورات جامعة مينيابوليس، مينيابوليس، ومنشورات جامعة مانشستر، مانشستر، ١٩٨٤)، ص٧٧.

١٤– مارشل بيرمن Marshall Berman ، «كل ماهو صلب يذوب ويصبح هواء» All That Is Solid Melts Into Air ، (بينوين، نيويورك وهارمندزورث، ١٩٨٨)، ص١١١.

١٥– وليم شيكسبير، «العاصفة» The Tempest ، الفصل الرابع، المشهد الأول، السطر ١٥٠.

١٦– أنظر ستيفن إيفانس Stephen Evans، «العقل المتقد: فهم شظايا كيركجارد الفلسفية» Fragments Passionate Reason: Making Sense of Kierkegaard s Philosophical (منشورات جامعة انديانا، انديانا، ١٩٩٢).

١٧– جياني فاتيمو Gianni Vattimo، «نهاية الحداثة» The End of Modernitry (منشورات وليتي، كايمبردج، منشورات جامعة جونز هوكينز، بالطيمور، ١٩٨٨)، ص٤.

١٨ – انظر تعاليق جون ر. سنايدر Jon R. Snyder في مقدمة المترجم لكتاب فاتيمو، «نهاية الحداثة»، ص ٤٦ بالترقيم الروماني.

١٩– أنظر أدناه، الفصل السادس، ص١٣١.

٢٠– تسيمونت باومن Zygmunt Bauman، «ايحاءات ما بعد الحداثة» Intimations of Postmodernity (راوتلادج، لندن وبوسطن، ١٩٩٢)، ص٣١.

٢١ – مستشهد به في ديفيد فريزبي David Frisby، «شذرات من الحداثة» Fragments of Modernity (منشورات أم أي تي، كايمبريدج، ماساتشوستس، ١٩٨٦)، ص٤٣.

٢٢ – إن أشهر عمل لسيمل هو «فلسفة المال» The Philosophy of Money (راوتلادج، لندن وبوسطن، ١٩٧٨).

٢٣– ديفيد فريزبي، «سيمل ومابعده» Simmel and Since (راوتلادج، لندن ونيويورك، ١٩٩٢)، ص١٦٩.

٢٤– لقد ظهرت الطبعة الأصلية الفرنسية لكتاب ليوطار: «الوضعية ما بعد الحديثة: تقرير حول المعرفة» La Condition postmoderne: rapport sur le savoir سنة ١٩٧٩ لكن الترجمة الإنجليزية لم تظهر الا سنة ١٩٨٤.

٢٥ – ليوطار، «الوضع ما بعد الحديث» ص٢٤ بالترقيم الروماني.

٢٦ – تسيمونت باومن، «مشرعون ومؤولون» Legilators and Interpreters (منشورات وليتي، كايمبريدج، ١٩٨٧).

٢٧ – ليوطار، «الوضع ما بعد الحديث»، ص١٧. تأتي فكرة «الألعاب اللغوية» من لدن لودفيج فيتجنشتاين Ludwig Wittgenstein الذي يعتبر على غرار فرديناند دو سوسير Ferdinand De Saussure من أهم المؤثرين على النقاش ما بعد الحديث حول «الخطاب».

٢٨– نفس المصدر، ص٣٨.

٢٩- أنظر مثلا، كريستوفر نوريس Christopher Norris، «التفكيكية وما بعد الحداثة والفلسفة»
«Deconstruction, Postmodernism and Philosophy» في ديفيد وود (تحقيق) (ed. David Wood)، «ديريدا: مختارات نقدية» Derrida: A Critical Reader (بلاكوال، أوكسفورد، المملكة المتحدة، وكايمبريدج، الولايات المتحدة، ١٩٩٢)، ص١٦٧-٩٧.

٣٠ - ديفيد هارفي David Harvey، «وضع ما بعد الحداثة» The Condition of Postmodernity (بلاكوال، أوكسفورد، المملكة المتحدة، وكايمبريدج، الولايات المتحدة، ١٩٩٠)، ص٥١.

٣١ - باومن، «إيحاءات»، ص١٣٣.

٣٢ - لوس إيرجاري Luce Irigaray، «مرآة المرأة الأخرى» Speculum of the Other Woman (منشورات جامعة كورنال، آيثاكا، الولايات المتحدة، ١٩٨٥).

٣٣ - أنظر سكوت لاش Scott Lash، «سوسيولوجيا ما بعد الحداثية» Sociology of Postmodernism (راوتلادج، لندن ونيويورك، ١٩٩٠)، ص٥٥ هامش.

٣٤ - ميشال فوكو، «نظام الأشياء: أركيولوجيا العلوم الإنسانية» The order of Things: An Archeology of knowledge (كتب فينتج، نيويورك، ١٩٧٣).

٣٥ - تجري مناقشة هذا الموضوع في ديفيد لاين David Lyon، «بانوبتيكون بينثم: من المعمارية الأخلاقية إلى المراقبة الأخلاقية» From Moral Architecture to Electronic Surveillance Bentham Panopticon: ، «مجلة الملكة الفصلية» The Queen Quarterly، ٩٨:٣، ١٩٩١؛ وفي «البانوبتيكون الإلكتروني: نقد سوسيولوجي لنظرية المراقبة»
Panopticon: A Sociological Critique of Surveillance Theoryش Electronicص «المجلة الاجتماعية» The Sociological Review، ٤١:٤، ١٩٩٣.

٣٦ - أنظر سيجمونت باومن، «ما بعد الحداثة ولا محتوياتها» Postmodernity and Its Discontents (منشورات جامعة نيويورك، نيويورك، ١٩٩٧).

٣٧- جان بودريار Jean Baudrillard، «ضع فوكوجانبا» Forget Foucault (سيميوتاكست، نيويورك، ١٩٨٧).

٣٨ - إن أحسن مدخل إلى أعمال جان بودريار وبتزكيته منه يتمثل في كتاب مارك بوستر Mark Poster، «جان بودريار: نصوص مختارة» Jean Baudrillard: Selected Writings (منشورات وليتي، كايمبريدج ومنشورات جامعة ستانفورد، ستانفورد، كاليفورنيا، ١٩٨٨).

٣٩ - جان بودريار، «مرآة الإنتاج» The Mirror of Production (تيلوس، سانت لويس، ١٩٧٥) ص١٤٤. تعود الطبعة الفرنسية الأولى إلى سنة ١٩٧٣.

٤٠ - انظر جان بودريار، «نحو نقد الاقتصاد السياسي للدال» Sign For A Critique of the Political Economy of the (تيلوس، سانت لويس، ١٩٨١). تعود الطبعة الفرنسية الأولى إلى سنة ١٩٧٢.

٤١ - آلان توران، «نقد الحداثة» Critique of Modernity (بلاكوال، أوكسفورد، ١٩٩٥)، ص١٤٤.

٤٢ - انظر مانويل كاستلس Manuel Castells، «سلطة الهوية» Identity The Power of (بلاكوال، أوكسفورد، ١٩٩٧)؛ و كرايج كلهون (ed.) Craig Calhoun (تحقيق)، «النظرية الاجتماعية وسياسة الهوية» Social Theory and the Politics of Identity (بلاكوال، أوكسفورد، ١٩٩٤).

٤٣ - انظر مثلا، مارك بوستر، «نمط الإعلام» Mode of Information The (منشورات وليتي، كايمبريدج، ١٩٩٠)، الفصل الثاني.

٤٤- انظر مثلا مارتن جاي Martin Jay، «حقول القوة» Forcefields (راوتلادج، لندن ونيويورك، ١٩٩٣) ص٩٠-٩٨؛ وباومن، «إيحاءات»، ص١٥٥؛ وبراين تارنر Bryan Turner وكريس روجاك Chris Rojek (تحقيق)، «انس بودريار» Forget Baudrillard (راوتلادج، لندن ونيويورك، ١٩٩٣).

٤٥ - هذا الاستشهاد من آرثر كروكر Arthur Kroker وماري لويز كروكر Marielouise Kroker وديفيد كوك David Cook (تحقيق)، «موسوعة الهلع» Panic Encyclopedia (آفاق العالم الجديد، مونريال، ١٩٨٩)، ص١٣، ١٦. آرثر كروكر مشهور أكثر بكتابه «المنظر ما بعد الحديث: الثقافة البرازية والجماليات المضخمة» Hyper-Aesthetics The Postmodern Scene: Excremental Culture and (آفاق العالم الجديد، مونتريال، ١٩٨٨).

٤٦- براين تارنر، «نظريات الحداثة وما بعد الحداثة» Postmodernity Theories of Modernity and (سايج، لندن وبيفرلي هيلز، كاليفورنيا، ١٩٩٠)، ص١٠؛ وباري سمارت Barry Smart، «أوروبا/أمريكا: مقارنة بودريار القاتلة»
Fatal Comparison Europe/America: Baudrillard في تارنر وروجاك، «انس بودريار».

٤٧ - بورمن، «سكل ما هو صلب يذوب ويصبح هواء» Melts Into Air All That Is Solid بينجوين، لندن ونيويورك، ١٩٨٨ ص٣٥؛ تعود الطبعة الأصلية إلى سنة ١٩٨٢.

الدين بمعـــزل عن الشـــعر*

عبدالله حمـــادي ★

يقول القاضي الجرجاني في كتابه:

«الوساطة.. والدين بمعزل عن الشعر» ص٦٤

الشعر هو سحر ايحائي يحتوي الشيء وضده، لأنه حساسية جمالية مغايرة للمألوف ومرادفة للخلق والابداع على غير مثال سابق! انه في أبهى تجلياته خرق للعادة ومحاولة مستمرة لهدم الاحتذاء وقد جرى العمل في ممارسته من قبل الشعراء مجرى قلب العصا حية. إنه تشكيل جديد للكون بواسطة الكلمات.

الشعر ليس التعبير الأمين عن عالم غير عادي بقدر ما هو تعبير غير عادي عن عالم عادي، وخطابه في هذا المدى وصل ممتد خال من أدوات الفصل. والشعر ليس اللغة الجميلة التي كثيرا ما راهن النقاد على اثبات علاقتها بالشعر؛ فلغة الشعر لغة من نوع خاص يبدعها الشاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر، ومن هنا كثر فيه القول فقد ورد في كتاب «الوساطة بين المتنبي وخصوصه» للقاضي الجرجاني المتوفي عام ٣٦٦ هجرية قوله، وهو بصدد الحديث، عن الشعر والعقيدة، أو الشعر والدين، هذا الرأي النقدي الفريد من نوعه والذي يمكن أن يحسب له أو عليه، محددا من خلاله رأيا او موقفا نقديا نادر الوجود في كتب النقد الأدبي الاخرى، أو حتى في كتب الصحاح والسنن واللغة وما الى ذلك... وهذا الرأي الجريء يتعلق باشكالية «الدين والشعر» والى أي حد يمكن الجمع بينهما او الفصل بينهما.

يقول القاضي الجرجاني: «... فلو كانت الديانة عارا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر لوجب ان يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره اذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد عليه الأمة بالكفر ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزيعري وأضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم وعاب من أصحابه بكما خرسا وبكاء- بكسر الباء- (أي مفحمين)، ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر».(١) ففي آخر هذه الفقرة الدقيقة نقف- وربما لأول مرة في النقد الأدبي العربي- على اشكالية الدين والشعر يتضح من خلالها رأي احد كبار نقاد الشعر العربي القدامى، وأحد الفقهاء البارزين الذي تقلد في حياته مهمة القضاء والتحكم في ذمم المسلمين.. انه اقرار علني وصريح يدعو بموجبه الى ضرورة الفصل بين الدين والشعر- وعدم اتخاذ الدين- الايمان به- كمعيار لتقييم أو تقويم الشعر. انها دعوة الى تحرير الشعر من تبعات الدين..

المهم قد يحمل هذا الرأي على اكثر من محمل، لكنه يؤكد ضمنيا على عدم وجود ما يسمى بشعر اسلامي

★ .أكاديمي من الجزائر.

او شعر كافر، أو غير اسلامي، وليس معنى ذلك انه يريد التأكيد على وجود علاقة تنافرية، او علاقة تضاد بين الدين والشعر، بل ما يمكن ألا يختلف فيه اثنان، او نقاد الشعر عامة، هو أن الشعر في صميمه هو أحد المدارج الضرورية لاعتلاء منصة التدين القصوى؛ لأن الشعر في جوهره، هو ذلك التشوق الروحي الذي عمل، ويعمل الشعر منذ ظهوره على محاولة استكناه أسراره- وما الشعر في آخر المطاف إلا انعكاس صريح لذلك القلق الروحي الذي يعذب النفس في أشكال متنوعة، أما موقف الجرجاني هذا، والقاضي بوجوب ابتعاد الدين عن الشعر ربما يحمل في طياته بذور اشارة الى تلك المحاولات العديدة التي ما فتئت منذ ظهور الدعوة الاسلامية تعمل على احلال قيم الدعوة الاسلامية في ذاكرة الشعراء محل ما علق بها من شوائب عصور الجاهلية. لكن مسيرة الشعر التي واكبت الدعوة الاسلامية وما تلاها تثبت عكس هذه المحاولة، فظل الشعر والشعراء عامة يعملون من خلال ابداعاتهم على تأكيد مقولة الجرجاني الداعية الى فصل الدين عن الشعر؛ ولعل موقف الجرجاني هذا جاء بعد نظرته النقدية المتفحصة في متن الشعر العربي الى غاية عصره والتي وصل من خلالها الى النتيجة التي يقر فيها بصريح اللفظ والمعنى على ضرورة الفصل بين الدين والشعر؛ لأن الشعر، ان جاز لنا التصور والتقدير، ذو طبيعة ملكية فإما ان يكون وحده صاحب السيادة والا فانه يتنازل عنها لغيره وذلك رغم المحاولات الجادة والمتتالية من قبل الدعوة الاسلامية التي سعت جاهدة الى ادراج الشعر في سلم القيم الاسلامية بصفته أحد مكارم الأخلاق التي أكد الرسول صلى الله عليه وسلم أنه جاء ليتممها. فالشعر العربي كما يقول أحد رواده يندرج ضمن هذه القيم التي تمثل مكارم أخلاق العرب فقال:

ولولا خلال سنها الشعر ما درى

بناة العلا من أين تؤتى المكارم

قلت، لقد عملت الدعوة الاسلامية على ادراج الشعر في سلم قيمها، أو على الاقل جعله يتمثلها ويصبح ناطقا باسمها او متشبعا بمثلها او منافحا عنها الأمر الذي اوشك ان ينجح فيه الرسول صلى الله عليه وسلم حين عمد الى الشعر ليجعل منه احد الاسلحة المبشرة بالدعوة، وأحد الناطقين باسمها والمروجين لتمكينها وذلك بصريح الحديث النبوي القائل: «ما يمنع القوم الذين نصروا رسول الله بسلاحهم ان ينصروه بألسنتهم» (٢) - ويقصد هنا ألسنة الشعراء- ومن هناك توالت أصوات الشعراء المنخرطين في سلك الدفاع عن الدعوة الاسلامية ليحظى بعضهم بتأييد من الله ونصرة الرسول صلى الله عليه وسلم ومؤازرة روح القدس، جبريل عليه السلام. ويطلب الرسول صلى الله عليه وسلم من بعضهم علانية ان يذب عنه بشعره، او يأمر شعراءه المناصرين للدعوة الاسلامية ان يردوا على اعداء الدعوة ويحرضهم على التعرض لهم بالهجاء المقذع الذي ينضح مضاؤه في وجوههم كآثار السهام. ويمكن أن نذكر هنا «برواية الترمذي ان النبي صلى الله عليه وسلم حينما دخل مكة في عمرة القضاء وكان يمشي بين يديه عبدالله بن ابي رواحة- وقيل كعب بن مالك- وهو يقول:

خلوا بني الكفار عن سبيله

اليوم نضربكم على تنزيله

ضربا يزيل الهام عن مقيله

ويذهل الخليل عن خليله

فقال له عمر: يا ابن أبي رواحة بين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم وفي حرمه تقول الشعر؟ فقال له رسول الله صلى الله عليه وسلم: خل عنه يا عمر فلهي اسرع فيهم من نضح النبل». (٣) فما يمكن تعليقه على هذا الموقف النبوي الشريف هو ان الشعر مباح في الحرم، وبين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومباح فيه التعريض المقذع بأعداء الدعوة ان دعت الضرورة لذلك. أما تساؤل عمر بن الخطاب المستنكر فلا معنى له، والا فكيف يتعجب من قول الشعر في حضرة الرسول صلى الله عليه وسلم، الذي اتخذ منه سلاحا للرد على اعداء الدعوة. وما نحسب موقف عمر المستنكر سوى عن محتوى الشعر المهين لكرامة كفار قريش. فكان كل ذلك، وغيره كثير في زمن الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو يتصدى لاعداء الدعوة بكل ما أوتي من تأييد ونصرة. (٤)

وسار خلفاؤه، الى حد ما، على نهجه دون ان تتمخض الدعوة الاسلامية عن ميلاد قصيدة اسلامية غير مشوبة بآثار الجاهلية، ولا بآثار نزوات النفس بنزقها تارة وتألهها تارة أخرى، حتى عند الشعراء الذين يعدون من رموز الدعوة الاسلامية، فقد بقي في قصائد حسان بن ثابت شيء من روائح الشعر الجاهلي وخاصة وهو الذي منحه الرسول صلى الله عليه وسلم اجازة حق التجاوز في حق اعداء الدعوة الاسلامية والثناء عليه ان أصاب وأوجع. وقد تزايد اعجاب الرسول صلى الله عليه وسلم بشعر حسان حتى انه يروى عنه هذا الموقف الذي قال فيه صلى الله عليه وسلم: «أمرت عبدالله بن رواحة فقال وأحسن، وأمرت كعب بن مالك فقال وأحسن، وأمرت حسان بن ثابت فشفى وأشفى»(٥) شفى غليل نفسه أولا وشفى غليل الرسول صلى الله عليه وسلم من اعدائه ثانية وهو حكم لرسول الله صلى الله عليه وسلم.

هذا الموقف المؤيد للشعر جعل الرسول صلى الله عليه وسلم لا يتردد في استنهاض حسان بن ثابت دون غيره ليقول له: «أهجهم فوالله لهجاؤك عليهم أشد من وقع السهام في غلس الظلام، أهجهم ومعك جبريل روح القدس»... (٦) بل كان الرسول صلى الله عليه وسلم يعمل على أن يبلغ هجاء حسان مداه، كأن ينصحه بأن يستأنس بمعارف ابي بكر في علم الانساب والمثالب عله يسعفه بما يفيده في شعره من استهداف صائب لعزة قريش وتسفيه أحلامها الى درجة جعلت الرسول صلى الله عليه وسلم يختبر شاعره حسان فيسأله كيف تسبهم وانا منهم؟ فقال حسان: «لأسلنك منهم كما تسل الشعرة من العجين»! ولا أدري كيف أمكن ذلك حسان وهو المعروف اذا استوى لهجاء قريش تحول كالمرجل يفور غضبا فشفى وأشفى؟!

لا أريد استرسالا أكثر في هذه القضية ولا يمكنني كذلك أن أعود الى المتن الشعري العربي كله لاستنطقه في هذه المناسبة، لكنني سأحاول أن أقف عند بعض المحطات التي عملت بطريقة أو بأخرى على منح الشعر إجازة التحرر جعلته يكون بمعزل عن سلطان الدين، وجعلت قصائده الشعرية غير حافلة في مضامينها بأخلاقيات وقيم الدعوة الاسلامية، ولا بتعاليمها! لا لكونها معادية لمفهوم الدعوة، بل لكونها خلقت طليقة من كل قيد أو شرط يحد من فورانها ويكون بمثابة الموجه لنفحاتها وطقوسها.

لقد فضل الشعراء على مختلف مشاربهم المضي في أودية مسالك القول– في كل واد يهيمون– بحثا عن الجديد واختراقا للمحظور كما نبه على ذلك الذكر الحكيم في سورة الشعراء غير مبالين بتأكيد الاستثناء الوارد في سياق الآية الكريمة من سورة الشعراء لعلمهم أن المقصود هو استثناء الضرورة الذي لا يزعزع القاعدة العامة للشعر؛ قاعدة الشعراء يتبعهم الغاوون، الذي هو الجمهور الذي لا يمكن للشعر أن يكون بمعزل عنه؛ وهي حكمة ربانية خولت للشعر دون غيره هذا الامتياز الذي لم يقدره بعض المفسرين حق قدره.

تسامح الرسول صلى الله عليه وسلم مع الشعر والشعراء

إن الشعر في ميراثنا الثقافي قد حصل على العديد من الاجازات وأولى هذه الاجازات كانت في نظري– بعد الذكر الحكيم طبعا– مع الرسول صلى الله عليه وسلم الذي نظر الى الشعر دائما نظرة متسامحة، ونظرة اعجاب وتقدير لدوره، الى درجة جعلته يقرنه في العديد من المرات بالحكمة بغض النظر عن قائله سواء كان كافرا أو مؤمنا؛ والحكمة كما نعلم هي صفة من صفات النبوة التي كثيرا ما نسمع الله عز وجل يقول في مدحه لداود عليه السلام مثلا: (وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب)، او يقول عن لوط: (ولوطا آتيناه حكما وعلما)، اما الرسول صلى الله عليه وسلم فمقولته: «ان من الشعر لحكما»، فهي ذائعة الصيت. ومن هنا لا نعجب اذا قرأنا في كتب الأحاديث «برواية عائشة رضي الله عنها عن رسول الله صلى الله عليه وسلم قالت: كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يضع لحسان منبرا في المسجد فيقوم عليه يهجو من قال في رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ان روح القدس مع حسان ما نافح عن رسول الله صلى الله عليه وسلم. (٧) فلا

اظن حسب علمي المتواضع ان هناك من حظي بتقدير من طرف رسول الله صلى الله عليه وسلم مثلما حظي الشعر والشعراء: فقد اجاز لهم القول حتى الشفاء والتشفي، ونالوا العفو والمكافأة بالبردة، ووضع للشعر منبرا وأبيحت له الساحات حتى ولو كان الحرم الشريف، وأكبر من هذا كله، ان جبريل عليه السلام، الروح القدس، يبدو انه استنهض من قبل الله سبحانه وتعالى الا في مواقف معدودات: مرة لحمل الرسالات الى الانبياء، ومرة لمرافقة الرسول في مسيرة الاسراء والمعراج ومرة لمؤازرة الشعر والشعراء. ألم يقل رسول الله لحسان: قل وروح القدس معك!. فهذا تقدير لمنزلة الشعر والشعراء ما بعده تقدير، وهو امتياز لم يحظ به غير الشعر والشعراء الامر الذي جعل حسان بن ثابت دائم الزهو بهذا الامتياز الرباني والنبوي فيروى «ان حسان جاء الى نفر فيهم أبوهريرة فقال: أنشدك الله، أسمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: أجب عني»، ثم قال: «اللهم أيده بروح القدس، قال ابو هريرة: اللهم نعم».(٨)

ومما يروى عن رسول الله صلى الله عليه وسلم انه كان يستحسن على وجه الخصوص، سماع شعر شاعر كافر، وهو أمية بن ابي الصلت شاعر ثقيف، وكان يتذوق شعره ويطلب الاستزادة من سماعه، لانه ربما كان يلامس ذوق الرسول صلى الله عليه وسلم، او يدور حول أفكار كان يستحسنها وتدخل ضمن مكارم الاخلاق المتوارثة التي عمل الرسول صلى الله عليه وسلم على اتمام صرحها. بل ثبت عنه انه كان يصدق كثيرا مما ورد فيها فتروي لنا كتب الحديث انه: «حدث عمر بن الشريد عن ابيه قال: ردفت رسول الله صلى الله عليه وسلم يوما فقال: هل معك من شعر أمية بن ابي الصلت شيء؟ قلت: نعم. قال: هيه، فانشدته بيتا.

فقال: هيه، ثم انشدته بيتا. فقال: هيه، حتى انشدته مئة بيت».(٩) ويقال إن الرسول صلى الله عليه وسلم سمح برواية شعر أمية الا قصيدته الحائية(١٠). فالسماح برواية شعر شاعر كافر فيه دلالة على عدم ارتباط الشعر بالدين. فكان حب رسول الله لشعر هذا الشاعر الذي تميز بوصف عالم الغيب كما ذكر ذلك الاصمعي، جعل الرسول الارحم صلى الله عليه وسلم يجعل له مخرجا جميلا لانقاذ الشعر من حامله الذي اصر على كفره عنادا وحسدا للرسول صلى الله عليه وسلم فقال فيه قولته المأثورة: «آمن شعره وكفر قلبه»، فلم نعلم، ولم ندر مخرجا مثل هذا لتحرير الشعر والعفو عنه وادخاله مدخل صدق ليحشر في زمرة نفحات الخلود. فلا ندري كيف تم هذا الانشطار في نفس واحدة تمرد فيها الشعر عن قائله؟! لكن هذا المخرج الرائع يبقى من قبيل الاجازات التي منحها الله للشعر واكدها سيد الخلق الرسول صلى الله عليه وسلم تطبيقا وعملا، فالشعر في آخر الامر يبقى ذلك التوهج الذي يترك لوطة بالقلب عند سماعه وأثناء تشييعه بالمسامع ان مضى. هذه اللوطة التي لا يدركها الا من أوتي الذوق الفني والحكمة وفصل الخطاب.

وربما قول رسول الله صلى الله عليه وسلم في شعر أمية هذا هو الذي مهد الطريق لميلاد الاسطورة التي حيكت حول تجليات هذا الشاعر والقائلة على لسان اخته: «تقول ان امية كان نائما عندما اقبل طائران أبيضان سقط أحدهما على امية وشق بطنه، وثبت الطائر الآخر على السقف، قال الطائر الاعلى للاسفل «أوعى»؟ قال «وعى»، قال «أقبل»؟ قال: «أبى». فرد عليه قلبه، وطار الطائران».(١١)

في هذه الاسطورة تأكيد على الانشطار الذي عاشه هذا الشاعر الذي تمرد عليه شعره فآمن ونال البقاء وتركه كافرا ونال الفناء. فالامر هنا لا يختلف كثيرا عن موقف حسان بن ثابت الذي استل الرسول صلى الله عليه وسلم من خميرة الهجاء كما تستل الشعرة من العجين!

متاعب الخليفة عمر رضي الله عنه مع الشعراء

اذا كان الامر هكذا مع رسول الله صلى الله عليه وسلم قد ختم بما يشبه المصالحة بين الدين والشعر، فان الامر كان غير ذلك مع أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه فقد وجد هذا الاخير عنتا كبيرا من قبل بعض الشعراء من أمثال حسان بن ثابت وابي محجن الثقفي والحطيئة، فحسان بن ثابت شاعر الدعوة الاسلامية والمؤيد باجازات ربانية ونبوية، اذ ظفر

شعره بتأييد الله ورسوله والروح القدس، نجده يجيز لنفسه ان يحلق الناس حوله ويعتلي المنبر الذي منحه اياه رسول الله صلى الله عليه وسلم في المسجد وينهمر مرجعا مفاخر انتصارات الرسول صلى الله عليه وسلم واصحابه على قريش، وكذلك مفاخر أحسابه من بني العنقاء وابني محرق.. ومناصرتهم للدعوة الاسلامية حتى احرج باستفزازاته هذه، التي لا تخضع لقيد أو حد، عمر بن الخطاب فعاتبه مرارا بقوله المأثور: «أرغاء كرغاء الابل يا حسان!»؟(١٢)، لكن حسان الذي يمتلك طوع يمينه تأييد السماء لشعره، وفي يساره اعجاب الرسول ومؤازرة الروح القدس لم يتعظ بزجر عمر المتكرر بل تمادى في تحرر شاعريته او يرد على عمر وهو خليفة المسلمين «كما حدث بذلك سعيد بن المسيب، فقال: مر عمر - رضي الله عنه- بحسان وهو ينشد في المسجد فلحظ اليه- وجه اليه نظرا شزرا- فقال حسان: قد كنت انشد وفيه من من هو خير منك!».(١٣) فما كان من عمر، وهو الخليفة العادل الصارم في الحدود والحقوق سوى ان تخلى عن سبيله، وهكذا ينفلت الشعر ثانية من رقابة الدين رغم حضور احرص الناس على حرمة الدين ونعني بذلك الخليفة الاجل عمر بن الخطاب رضي الله عنه!.

هنا تتأزم الامور بين مرجعيتين فينحاز خليفة المسلمين وحامي حمى الدين الى موقعه، وينحاز الشعر الى حريته فلا نجد للدين سلطة عليه، ويواصل حسان نهجه الى آخر حياته ويحظى، بل يفتك لشعره اجازة التحرر تجعله في بعض المناسبات يشفي ويستشفي كعادته من قريش ومن شعرائها التائب منهم والكافر وذلك في حضرة عمر بن الخطاب نفسه، فتقول الاخبار المتواترة في المصادر القديمة «ان شاعري قريش القدامى عبدالله بن الزبعري وضرار بن الخطاب قدما المدينة في عهد عمر ونزلا عند ابي أحمد بن جحش وطلبا منه ان يستدعي لهما حسانا، فلما حضر طلبا منه ان يتناشدا الشعر، فخيرهما حسان فيمن يبدأ بالانشاد، ففضلا ان يكونا البادئين «فأنشداه حتى فار فصار كالمرجل غضبا، ثم استويا على راحلتيهما يريدان مكة»، فرفع حسان امره الى عمر بن الخطاب فأرسل من ردهما من الطريق، فلما حضرا أمر حسانا بأن ينشدهما، فانشدهما حتى اشتفى، فسأله عمر: أفرغت؟ اكتفيت؟ فأجابه حسان: نعم، فقال عمر: أنشداك في الخلا- أي كنتم لوحدكم- وأنشدتهما في الملأ».(١٤)

وكانت هذه الواقعة بحضور الملأ من الصحابة، وفيها دلالة قاطعة على امتثال عمر لغريزة الشعر المشربة بحب التحرر والرغبة في التشفي والتشهي في ركوب القول، او الفعل الشعري، الامر الذي جعل عمر على أعقاب هذه الحادثة ومثيلاتها وكأنه يترجى الشعراء بقوله: «اني قد كنت نهيتكم ان تذكروا مما كان بين المسلمين والمشركين شيئا، دفعا للتضاغن عنكم وبث القبيح فيما بينكم، فأما اذا أبوا فاكتبوه واحتفظوا به»(١٥) وهو اقرار بالليونة من قبل عمر امام ارادة الشعر الممعنة في ركوب التحرر والتي لم تتشرب كما ينبغي قيم الدعوة الاسلامية.

لكن امر عمر بن الخطاب مع الشاعر الفارس ابي محجن الثقفي فارس القادسية كان لا يقل درجة عن سابق الاحداث؛ فهذا الشاعر الفارس الذي رفض الرضوخ الى تعاليم الدين الاسلامي، والامتثال لحدودها، نجده يواصل الادمان على شرب الخمر ولما ضايقته ملاحظات عمر رد عليه بقولته المأثورة: مال عمر ومالي: «لساني للخمر وسيفي للإسلام». وتعود ثانية اشكالية الانشطار التي وجد لها الرسول الأعظم مخرجا مع أمية بن أبي الصلت، لكن عمر عجز عن ايجاد مثل المخرج الذي ألهم الله به الرسول الأعظم من أجل الغفران للشعر تكريما وتقديرا لهذه المادة الأثيرية التي تعلقت بالحكمة وأسرار الغيب.

لكن أمر أمير المؤمنين عمر بن الخطاب يبدو انه كان أيسر الى حد ما مع الشاعر الحطيئة المتمرد الشاعرية فنجده في آخر الأمر يساوم الحطيئة في ذمم المسلمين الذين يمكن ان يطالهم بشعره، فيصلان الى اتفاق ويقدران الأمر نقدا وعدا بمبلغ تقول عنه المصادر أنه كان ثلاثة آلاف دينار.(١٦) فيقبل الحطيئة الثمن- بعد التعزيز طبعا- ويعد بالكف عن التشهير بأعراض المسلمين وغيرهم. لكنه قبل ابرام الصفقة، نجد عمر بن الخطاب يحاول ان يعظ هذا الشاعر المارق المؤمن

بحرية قول الشعر بدون رقيب، فيقدم له النصح والطريقة الفنية التي يراها الخليفة مناسبة للشعر أثناء معالجته للقضايا. فقال عمر بن الخطاب ناصحا الحطيئة: «إياك وهجاء الناس، قال الحطيئة: إذن يموت عيالي جوعا. هذا مكسبي ومنه معاشي، قال عمر فإياك والمقذع من القول. قال الحطيئة: وما المقذع؟ قال عمر: ان تخاير بين الناس فتقول فلان خير من فلان. أجاب الحطيئة: فأنت والله أهجى مني؟»(١٧) ومن هنا تظهر ميزة الشعر التي لا يدركها الا ذوو الاختصاص والشعراء أنفسهم. فالشعر في جوهره ليس الصياغة المكررة الحقائق بقدر ما هو الاستلهام المعبر عن التماس الذي يقع بين الرؤية الابداعية والواقع؛ إنه السمو بتعبيرية الأشياء والسعي الى احداث عملية تشويش مقصود في قاموس اللغة والمعاني فتسند صفات لأشياء غير معهودة تربك القرائن بين الدال والمدلول أو بين المسند والمسند إليه، أو قطع صلة الرحم بين المشبه والمشبه به وإحداث وظائف تعجز اللغة عن أداء معانيها؛ لان قانون اللغة الشعرية يقوم أساسا على مخاض تجربة باطنية، الامر الذي جعل عمر بن الخطاب لا يدرك كنه هذه الصنعة التي يكون فيها الشعر الحقيقي بعيدا عن ركوب المباشر، وهو ما جعل عمر بن الخطاب في موقف آخر يقع في نفس التداخل فظن هجاء الحطيئة للزبرقان بن بدر مجرد عتاب ولوم حين خاطبه بقوله المركب:

دع المكارم لا ترحل لبغيتها

واقعد فانك أنت الطاعم الكاسي

فرفض الزبرقان تصور عمر البعيد عن ادراك كنه المقصود، او المحمول في خطاب الحطيئة. فلجأ الخليفة كما نعرف الى حسان بن ثابت الخبير بمواقع الكلم واستأنس برأيه فكان جوابه: انه لم يهجه فحسب بل سلح عليه، وهو طبع أفظع من الهجاء، ونجد عمر ثانية يقف حائرا أمام ارادة الشعر القوية ولا ينبهر مثلما انبهر رسول الله صلى الله عليه وسلم الخبير بمجامع الكلم وهو يستمع الى ابن الاهتم وهو يمدح ويهجو الشخص الواحد فيجيد في الحالتين فيقول الرسول منبهرا ومعترفا بمفعول القول الشعري الساحر: ان من البيان لسحرا(١٨) ويبقى الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه، كما تصنفه بعض المصادر، «أعلم الناس بالشعر»(١٩)، حائرا أمام الأثر الشعري الذي يصدر عن كنه الاشياء وليس عن حقيقتها.

تقدير الرسول صلى الله عليه وسلم للشعر والشعراء

هكذا يصر الشعر على التمرد وعدم الاستجابة الى شروط العقيدة واخلاقيات الدعوة الإسلامية، رغم الزجر والتعزير والرقابة؛ وخاصة تلك التي وضعها عمر بن الخطاب على الشعراء. فاذا كان الرسول صلى الله عليه وسلم قد كفّر عن سيئات كعب بن زهير بمنحه بردته الشريفة كعلامة نادرة الوجود في مكافأة الشعر، فإننا رأيناه كيف وجد مخرجا لشعر أمية بن الصلت الكافر ليدخل شعره مدخل صدق، وظل طوال سيرته النبيلة مؤيدا للشعر والشعراء، فاسحا أمامهم كل أبواب التوبة دون إكراه او الزام. فقد صفح عليه السلام عن كل الشعراء المعادين للدعوة الإسلامية بدون استثناء والذي يزعم بعض المفسرين لآية الشعراء انهم المعنيون في قوله تعالى: (والشعراء يتبعهم الغاوون...) وهم عبدالله بن الزبعري الذي أسلم ومدح الرسول واعتذر له فأحسن.(٢٠) وكعب بن زهير صاحب المكافأة والجائزة التاريخية، كما غفر للشاعر ضرار بن الخطاب الفهري الذي تاب ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم بقوله:

يا نبي الهدى إليك لجا

حي قريش وأنت خير لجاء

حين ضاقت عليهم سعة الأ

رض وعاداهم إله السماء

فكانت نهاية هذا الشاعر الفارس الشهادة باليمامة، أما الشاعر أبوسفيان بن الحارث بن عبدالمطلب فقد رق الرسول الرحيم صلى الله عليه وسلم لحاله وعفا عنه، وكذلك الحال بالنسبة لشعراء آخرين كالحارث بن هشام بن مغيرة المخزومي. أما الوحيد الذي حكم عليه بالقتل من طرف الرسول صلى الله عليه وسلم فهو الشاعر عبدالله بن خطل «لأنه كان مسلما فبعثه

الرسول صلى الله عليه وسلم مصدقا ومعه رجل من الانصار وكان معه مولى مسلم، فأمره ان يصنع طعاما فلما استيقظ وجده لم يصنع شيئا فعدا عليه فقتله ثم ارتد مشركا» لذا أمر الرسول بقتله حتى ولو وجد متعلقا بأستار الكعبة. فعلق ابن تيمية على الحادثة قائلا: «له ثلاث جرائم مبيحة للدم، قتل النفس والردة والهجاء».(٢١)

لكن الرسول، رغم هذه الحادثة المنفردة فانه كان رحيما بالشعر والشعراء، بل ذهب به الحد الى أبعد من ذلك حين يعمد الى التذكير ببعض الشعراء الذين لم يدركوا الإسلام فيأسف لحالهم مثل قوله صلى الله عليه وسلم: «ما وصف لي أعرابي قط فأحببت أن أراه الا عنترة»(٢٢) وكان عزاؤه لهم هو التنويه بأقوالهم الشعرية المأثورة مثلما كان يفعل مع شعر طرفة بن العبد الذي كثيرا ما كان يستشهد ببعض منه كقوله:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا

ويأتيك بالأخبار من لم تزود

فتقول عائشة رضي الله عنها كان الرسول صلى الله عليه وسلم يقول في حق هذا البيت: «هذا كلام من كلام النبوة» (٢٣)، وهذا ما أكد معناه فيما بعد جابر بن معدان في قوله من كتاب «بهجة المجالس»: «كل حكمة لم ينزل فيها كتاب، ولم يبعث بها نبي ذخرها الله حتى تنطق بها ألسنة الشعراء». (٢٤) أما قصة الرسول صلى الله عليه وسلم مع ابن الاهتم واعجابه بسحر بيانه فهي التي أوحت له بالحديث النبوي الشريف الذي سبق وأن ذكرنا: إن من البيان لسحرا»(٢٥) كما يؤثر عنه قوله صلى الله عليه وسلم: إن من الشعر لحكمة. وكانت أقوال الرسول صلى الله عليه وسلم في مناصرة الشعر والشعراء في كتب الأحاديث والسنن تربو على الثلاثين(٢٦) لم يشذ منها عن مناصرة الشعر والشعراء سوى حديثين وفيهما قول واحد خاص بامرئ القيس الذي قال في حقه النبي صلى الله عليه وسلم: «ذاك رجل مذكور في الدنيا شريف فيها، منسي في الآخرة خامل فيها، يجيء يوم القيامة معه لواء الشعراء الى النار» فأنا اتفق مع الأستاذ سليمان الشطي في تعليقه على هذا الحديث بقوله: «إن هذا الشاعر جاهلي، لم يدرك الإسلام، ومن ثم لم يبلغ بالدعوة، فلا يختلف وضعه عن الجاهليين الذين ماتوا قبل الإسلام، الذي لم يبزغ نوره بعد، فهل هؤلاء يدمغون بنفس صفة الكفر ويلزمون بالاسلام مثلهم مثل الذين أدركوه، أم انهم يعاملون على أساس الديانات السابقة؟ او انهم يمثلون أجيالا ما بين دينين؟... على كل لن نخاطر بالاجابة على أمر لا نملك علما فيه...».(٢٧)

أما الحديث الآخر والأخير فهو برواية أبي هريرة والقائل: «لأن يمتليء جوف أحدكم قيحا يريه خير من ان يمتلئ شعرا». لكن في الاصابة وفي باب المستدرك يروى ان عائشة أم المؤمنين رضي الله عنها لما سمعت هذا الحديث قالت: «لم يحفظ أبوهريرة الحديث، انما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحا ودما خير له من أن يمتلئ شعرا هجيت به».(٢٨)

وهكذا يرفع اللبس حول هذا الحديث الذي كثر الجدال حوله، وان كنت أنا شخصيا غير مطمئن لكلمات الحديث الذي كثرت فيه عبارات كالقيح والدم واعتقد أن الرسول صلى الله عليه وسلم وهو الذي أوتي الفصاحة وفصل الخطاب يربأ أسلوبه عن مثل هذه العبارات، والله ورسوله أعلم، فالمهم أن الاضافة التي استدركتها أم المؤمنين جعلت الحديث معروف القصد. وهو ما حال عمليا دون وصول هذا النوع من الأشعار الينا.

وتبقى مواقف الرسول صلى الله عليه وسلم جملة وتفصيلا مناصرة للشعر والشعراء ومنسجمة مع مضمون الرسالة السماوية فيما يتعلق بموضوع الشعر وموقف الإسلام منه.

فالرسول صلى الله عليه وسلم كان رؤوفا رحيما بالشعر وقال: «انما حسن الشعر كحسن الكلام وقبيح الشعر كقبيح الكلام»، ولولا مواقفه الايجابية من ديوان العرب لما روى الرواة ما وصل الينا من ذخيرة شعرية فذة، ولما وصلت الينا كل هذه الأشعار بالتواتر والتمحيص، ولما استعملت كأداة مباشرة من قبل الفقهاء واللغويين والمفسرين لفهم مقاصد القرآن واعجازه البلاغي وهذا ابن فارس يقول: «والشعر ديوان العرب، وبه حفظت الإنساب، وعرفت المآثر

ومنه تعلمت اللغة، وهو حجة فيما أشكل في غريب كتاب الله وغريب حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وحديث صحابته والتابعين».(٢٩) ففي مناصرة الرسول صلى الله عليه وسلم للشعر يكمن السبب المباشر في وصول الشعر الجاهلي وأيام العرب واخبارها إلينا. وهو ما يقره الرافعي بدوره في إعجاز القرآن حين يؤكد انه لو لم يكن للرسول صلى الله عليه وسلم موقف ايجابي من الشعر لما كانت رواية الشعر في الإسلام، وما استنكاره للشعر الذي هجي به الا دليل على انقراضه وعدم احتفاء الرواة بنقله إلينا.

تكريس مبدأ الدين بمعزل عن الشعر

ان سماحة الرسول صلى الله عليه وسلم وتقديره للشعر ومنحه الشعر والشعراء اجازات لفظية ومضمونية لا لشيء سوى لأن الشعر أدرج ضمن الامتياز الخاص الذي لا يحاسب فيه الشاعر عما يقول طبقا للارادة الربانية العظمى. إنها قمة الجزاء والاحتفاء بفن الشعر، وهي نعمة من نعم الله على فن الشعر وفن القول عامة والفنون كذلك. هذا الامتياز الذي لا يحاسب فيه الشاعر على قوله نجده بمثابة السنة التي درج عليها الخطاب الشعري بين احضان العرب كجزء من مكارم أخلاقها، وهو ما نبه إليه النقد العربي قديما دون ان تؤخذ اشارته النافذة مأخذ الدرس والتأمل. واعني بذلك قول أحدهم: «وجدت العلماء بالشعر يعيبون على ابيات الاغراق، ويختلفون في استهجانها واستحسانها، ويعجب بعضهم بها، وذلك على حسب ما يوافق طباعه واختياره، ويرون انها من ابداع الشاعر الذي يوجب الفضلة له، ويقولون: ان أحسن الشعر أكذبه. وان الغلو انما يراد به المبالغة قالوا: وإذا أتى الشاعر من الغلو بما يخرج به عن الموجود ويدخل في باب المعدوم فانما يراد به المثل وبلوغ الغاية في النعت واحتجوا بقول النابغة وقد سئل من أشعر الناس؟ فقال: من استجيد كذبه».(٣٠)

إنها مقولات مأثورات لم تحظ بعناية النقاد رغم ما تحمله من ابعاد فنية توجه وتحدد ماهية الشعر الحقيقي، ونرى انها تتوافق الى حد ما مع مفهوم الآية الكريمة التي تحدد مفهوم الشعر في إطاره العام البعيد عن التخصيص؛ فآية الشعراء تقدم لنا الشعراء على انهم مخلوقات تقول ما لا تفعل وبتعبير الذوق العربي، او الفهم العربي فانهم اناس يحسنون في فنهم الشعري إذا وفقوا في الكذب او اذا استجادوا الكذب. والكذب هنا هو توافق عرضي مع «يقولون ما لا يفعلون»... وهو الاستعداد الفني المطلوب والمباح والمستحسن في صناعة الشعر؛ لانه من الأهداف الجوهرية التي تجعل الشعر يبتعد عن التصور الأرسطي القاضي بوجوب المحاكاة في الفنون، بما فيها الشعر، وهو ما لم تعمل به العرب وما لم يقره القرآن.

إن الطقس الشعري هو برزخ تتوحد فيه الكائنات وتمحى في جلالته الفواصل وبحث دؤوب على كل ما هو ليس شائعا ولا مطابقا للمعيار العام؛ واللغة فيه تبلغ أحيانا درجة من الشذوذ، وشذوذها هو الذي يكسبها رؤية واسلوبا من نوع خاص؛ لذا نجد نظرة الإسلام، والنقد العربي للشعر، وللفنون عامة تنفي عنها حتمية الوقوع في شراك محاكاة النماذج الجاهزة وتفسح أمامها مجال القول للفعل العربي المتخيل الذي ينقاد في لغته ليقين الحس الذي يساعد على استعذاب الفن كحقيقة نابعة من الإحساس وليس من الواقع، وهي المعبر عنها في الآية الكريمة بالقول دون الواقع الفعلي» أو بالكذب المستعذب النابع من رحم الاساس بحركية الأشياء، وهو ما ادركه النقد الاوروبي بعد خمسة عشر قرنا أو أزيد، فجاء اقرارهم بهذه الظاهرة الفنية المناقضة للظاهرة الارسطية على لسان أحد النقاد المعاصرين المشاهير وهو رومان جاكبسون في كتابه الرائع «قضايا الشعرية» فقال كما قال النابغة: «الشعر هو في جميع الاحوال كذب، والشاعر الذي لا يقدم على الكذب بدون تردد بدءا من الكلمة الأولى لا قيمة فيه».(٣١)

أعتقد ان هذا التوافق فيه أكثر من دليل على أن عبارة «الكذب» و«يقولون ما لا يفعلون» هي من خصوصيات فن الشعر الرفيع المتحرر من قيود

الواقع بما فيها القيم والشعائر الدينية والأشياء الثابتة، وهو أحد المظاهر الانقلابية في ماهية الشعر بوصفه طاقة مسكونة بحساسية جمالية محايثة، وغزيرة ممهورة بمبدأ الرفض وهدم الاحتذاء مهما جلت قدرته، ومن ثم كان، ولا يزال، مآل الشعر هو البحث والتجريب المستمرين لخلخلة البنيات الذوقية والجمالية السائدة، انه القلق الدائم الذي لا يعفو عليه الزمن مهما تقادم.

فكلمة «الكذب» هنا لا تعني معناها الخطي، بل يجب ادراك معناها الانزياحي الذي يعني مجانبة الحقيقة المجردة في صياغة الشعر وتعلقه بالحقيقة المجازية. لذا قيل عن الشعر انه استعارة موسعة. ومعنى مجازيتها هو استعمال اللفظ في غير ما وضع له في اصطلاح المخاطب العادي. ولعل كلمة «الكذب» التي تعني «يقولون ما لا يفعلون» هي الانزياح المطلوب في لغة الشعر والشعراء وهي أنسب في شكلها وجوهرها كما وردت في الآية الكريمة من اختها «الكذب» المباشرة – لتنزه الله تعالى عن الإقرار بالكذب– بالنسبة لتحديد أهداف الابداع الشعري.

مثل هذا التعبير المجازي، يقترب الى حد ما، من مقولة الأصمعي بعد ان تدبر مليا في الشعر في العصر الاسلامي الأول والذي ورث مباشرة عصر الجاهليين فقال حكمه المأثور الذي حمله النقاد القدامى والمعاصرون على أكثر من محمل، وقوله هذا هو أن طريق الشعر اذا ادخلته الى باب الخير لان، وقد استخلص هذا الرأي بعد أن لاحظ على حسان بن ثابت ضعفه الواضح في مراثيه– ربما المتكلفة– لرسول الله صلى الله عليه وسلم ولأصحابه من أمثال حمزة وجعفر رضوان الله عليهم، ثم يخلص الى التأكيد الواضح كما ذكر ذلك المرزباني «ان طريق الشعر الحق هي طريق امرئ القيس وغيره من الجاهليين المولعين بوصف الديار والتشبيب بالنساء ووصف الخمور،» (٣٢) وكل ما ليس له علاقة بالمعايير الخلقية الاسلامية، وهي نظرة أخرى توازر رأي القاضي الجرجاني وتنبع من مصدر له صوت وسلطان على مسيرة الشعر العربي، وبالاضافة الى ذلك فانه تتلمذ على أحد أساطنة اللغة والبيان العربي وهو أبوعمرو بن العلاء (٧٠– ١٥٤هـ) الذي يؤكد الأصمعي انه «جلس للتعلم على يده ثماني حجج فما سمعه يحتج ببيت شعر لشاعر اسلامي».(٣٣) وأبو عمرو هذا هو من القراء السبعة، وهو مبدع عبارات كالسهل الممتنع وفحول الشعراء وغير ذلك من السنن النقدية والمعرفية. مثل هذه المواقف توازر مبدأ الاجازات التي سنها الرسول صلى الله عليه وسلم في حق الشعراء اقتداء بالذكر الحكيم.

فباب الخير هنا، كما اكد عليه الاصمعي، ليس المقصود به ضعف شعر الشعراء الذين اعتنقوا العقيدة الاسلامية كما أنجر فهم العديد من النقاد الى ذلك خطأ (من مثل آراء الاستاذ نجيب البهبيتي في كتابه: تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث، وكذلك الاستاذ محمد الكفراوي في كتابه: الشعر العربي بين التطور والجمود فقد دافع الأستاذان عن فكرة ان الاسلام تسبب في ضعف الشعر). بل مقصد هذا المصطلح هو فني بحت، فسبب ليونة الشعر التي لاحظها الاصمعي ناجمة عن حياد ماهية الشعر عن حقيقتها الجوهرية المتمثلة في استجادة الكذب الفني، وقول ما لا يمكن ادراكه بالفعل كما نصت عليه الآية الكريمة.

إن أعمال الخير لها مجالاتها ومنابرها ورجالاتها، وليس على الشعراء من مسؤولية تجبرهم على الدفاع عن مثل هذه القيم المادية المحدودة الأبعاد. فليونة الشعر المنصوص عليها في قول الأصمعي تتجلى بوضوح تام من خلال هذه المفارقة التي تفصل بين مستويين من الخطاب الشعري ذاته أجبر الاصمعي أن يعلق على الخلل الذي أصاب بنية الخطاب لما حاد عن خطه الطبيعي: يقول الشاعر:

سمالك هم ولم تطرب
وبث ببث ولم تنصب
وقالت سليمي : أرى رأسه
كناصية الفرس الأشهب

الى غير ذلك من الأبيات الشعرية المقبولة فنيا وجماليا حسب رأي الأصمعي، لكن لما يصل الشاعر الى قوله:

فأدخلك الله برد الجنا

ن جذلان في مدخل طيب

يعلق الأصمعي بقوله على هذا البيت الأخير: «فلان كلامه، حتى لو ان أبا الشمقمق- شاعر مشهور بالنوادر في شعره- قال هذا البيت لكان رديئا ضعيفا... وطريق الشعر اذا ادخلته في باب الخير لان. الا ترى ان حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والاسلام. فلما دخل شعره في باب الخير من مراثي رسول الله صلى الله عليه وسلم وحمزة وجعفر رضوان الله عليهما وغيرهم، لان شعره. وطريق الشعر هي طريق الفحول؛ مثل امرئ القيس وزهير والنابغة، من صفات الديار والرحيل، والهجاء والمديح، والتشبيب بالنساء، وصفة الخمر والخيل، والافتخار. فاذا ادخلته في باب الخير لان».(٣٤) لعل في هذا النص الطويل ما يوضح كل شيء ويرفع اللبس حول مسألة كون الاسلام أضعف الشعر؛ فها هو الاصمعي يقر بأن حسان علا شعره في الجاهلية والاسلام، ولكن متى انحط؟ لقد انحط لما خرج عن دائرة الشعر الحقيقية وتحول الى مجاملات مجانية. أو الى مواعظ وارشاد هي من اختصاص رجال الدين، كما هي الحال في البيت الشعري الأخير الذي تحول الى موعظة تبشر بالجنة ودوام النعيم. وبذلك حاد الشاعر عن استجادة الكذب الفني الذي نصح بضرورة وجوده النابغة، واكد عليه رومان جاكبسون فيما بعد. فالشعر بمعزل عن العقيدة، انه اختصاص آخر ليس من صالح الشعر والشعراء ان يركبوه في اشعارهم، وإلا يكون السقوط المشار اليه «باللين» تلطفا ولباقة من طرف الاصمعي.

ويمكن اضافة موقف آخر الى موقف الاصمعي الواضح والدقيق، والذي حدد بموجبه دوائر الشعر المحظورة عليه ومداراته المباحة له، والتي كما يلاحظ تتنافى كلية ودائرة العقيدة؛ انه تحريض ضمني للشعراء على ركوب ما ترغبه النفس اذا رغبتها كوصف النساء والتشبيب بهن، ووصف الخمور والتفاخر وركوب ما اعتادت الروح الجاهلية الشاعرة على اتيانه. فيروى ان الشاعر الاموي الراعي النميري،(٣٥) أنشد في حضرة الخليفة عبدالملك بن مروان رائعته الذائعة الصيت التي مطلعها:

ما بال دفك بالفراش مذيلا

اقذى بعينك أم اردت رحيلا

الى ان قال مخاطبا عبدالملك:

أخليفة الرحمان إنا معشر

حنفاء نسجد بكرة وأصيلا

عرب نرى لله في أموالنا

حق الزكاة منزلا تنزيلا!

فقال له عبدالملك بن مروان العارف بخبايا الشعرية: «ليس هذا شعرا هذا شرح اسلام، وقراءة آية».(٣٦) ومن هنا يمكننا ان ندرك من خلال هذه اللفتة النقدية الفذة ان القيم الدينية شيء، والقيم الشعرية شيء آخر. فالشعر ليس سجل عقائد ولا مروجا لقيمها؛ فالراعي النميري تحول في بيتيه الى واقع الموعظة الحسنة، ومن هناك زجره عبدالملك على الخروج بالشعر من دائرة اختصاصه ليتحول الى ناظم للآيات وموضح لتعاليمها. فليس من مهام الشاعر ان يحل محل رجل الدين أو يتحول الى مروج لاعمال خيرية لها من يتولى أمرها.

ولما كان الشعراء هم أفضل من يدرك هذه المعايير الفنية، وأكثر الناس حرصا على العمل بها وذلك بفضل طبعهم الشعري الدقيق الاحساس فانهم لم يجدوا حرجا من تزوير القول الشعري في حضرة خليفة ورع كعمر بن عبدالعزيز الذي تعود الكثيرون اعتباره خامس الخلفاء الراشدين. هذا الخليفة الورع ارتكزت أحكامه الفنية فيما يتعلق بمعايير الشعر ومكافأة الشعراء على شروط يأتي في مقدمتها توافر القيم الاسلامية في قصائدهم وكذلك ذكر الله والصدق في القول؛ هذا الشرط الذي يتنافى كلية مع مبدأ الشعر بموجب الاقرار الرباني في آية الشعراء وكذلك بموجب رأي النقاد القدامى. فعمر بن عبدالعزيز قبل سماع الشعر كان يستنطق الشعراء قائلا لهم: «قل ولا تقل الا حقا فان الله سائلك».(٣٧) ودون ذلك فالخليفة غير مستعد لتضييع وقت المسلمين في سماع اللغو من الكلام.

هذا الموقف - المعادي لصميم الشعر- جعل بعض الشعراء يسخر من الخليفة ومن شروطه بطريقته الذكية الخاصة، فيقال ان الشاعر الأموي نصيب

استأذن ليمدح عمر بن عبدالعزيز، فلم يأذن له؟ فما كان منه سوى ان راوغ حاجب الخليفة بذكاء الشعراء وقال له: «خبر أمير المؤمنين اني قلت فيه شعرا أوله الحمد لله، فأعلموه فاذن له فأدخل عليه وهو ينشد مادحا الخليفة:

الحمدلله ، أما بعد ياعمر

فقد أتتنا بك الحاجات والقدر

فأنت رأس قريش وابن سيدها

والرأس فيه يكون السمع والبصر

فأمر له بجائزة». (٣٨) لكن هذا الشعر لو قيل في حضرة عبدالملك بن مروان أو سمعه الاصمعي لأحيل قائله على مصلحة الشؤون الاجتماعية او مصلحة أوقاف المسلمين لتتكفل بحاجاته الاجتماعية. فهي الجهاز المؤهل لفهم مثل هذا الخطاب الذي لا علاقة له بصميم الشعر. لكن، وكما رأينا، تمكنت حيلة الشاعر من ان تنطلي على سذاجة الخليفة الفنية ويأمر له بجائزة، ولو طال حكم خليفة كعمر بن عبدالعزيز لتمكن الشعراء من احتلال مناصب الوعاظ في المساجد، او ألحق جلهم بدواوين المظالم كمتخصصين اجتماعيين. مثل هذا الوضع الذي آل اليه الشعر نابع من تشرب الخليفة الفاضل والعادل عمر بن عبدالعزيز بقيم تجاهلت العناية الإلهية والنقدية التي منحت للشعراء واعطتهم حق القول بما جرت به المقادير الشعرية وليس الدينية والسياسية.

ويمكن أن نقول، كما قال ابن سلام الجمحي: هناك شاعر يتأله وهناك شاعر يتعهر، وهذا ما أدى بعبدالله بن محمد بن أبي بكر رضي الله عنه الى الولع برواية وانشاد شعر الغزل بنوعيه الفاحش والعفيف، فقد كان يبدي اعجابا كبيرا بشعر عمر بن ابي ربيعة، وفي الوقت ذاته كان يقبل على سماع شعر كثير، إلا انه كان يعيب على هذا الاخير كثيرا من معانيه، ويفضل عليه شعر عمر بن أبي ربيعة فيروى عنه انه قال: «لشعر عمر بن أبي ربيعة لوطة بالقلب وعلق بالنفس ودرك للحاجة مما ليس لشعر غيره. وما عصي الله عز وجل بشعر أكثر مما عصي بشعر عمر».(٣٩) فهذا حكم آخر يجيز للشاعر ما لا يجوز لغيره، ومن هناك كانت النتيجة التي خلص اليها القاضي الجرجاني في لمحته الدالة، والمذكورة في أول هذا البحث والقاضية بوجوب بقاء الدين بمعزل عن الشعر كنتيجة مبنية عن معاينة دقيقة في المتن الشعري العربي.

يكفي الشعراء فخرا واعتزازا ان الله سبحانه وتعالى منحهم حق الكذب الفني، وحق حرية القول الذي قد يراه البعض من صميم الانحراف والخروج عن السائد من الأعراف والمعتقد، لذا، كان الشاعر الاموي الفرزدق موفقا حين انشد الخليفة سليمان بن عبدالملك متجرئا عليه بهذا القول الفاحش الماجن في رأي الاخلاقيين ومصرحا فيه بارتكاب المعاصي ومعاشرة ست أبكار من البنات دفعة واحدة قائلا:

ثلاث واثنان فهن خمس

وسادسة تميل الى شماسي

فبتنا جنابتي مطرحات

وبت أفض اغلاق الختام

فأحس الخليفة سليمان بالحرج والامتعاض وحاول أن يبدي اعتراضه على المسلك الشعري الذي ركبه الفرزدق، فقال له: «أخللت بنفسك، أقررت عليها بالزنا عندي وأنا امام! فلا بد من اقامة الحد عليك، فقال الفرزدق: ومن أين اوجبته علي؟ قال: لقوله تعالى: (الزانية والزاني فاجلدوا كل واحد منهما مائة جلدة)، فقال الفرزدق: فان كتاب الله يدرؤه عني بقول الله تبارك وتعالى: (والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر انهم في كل واد يهيمون وانهم يقولون ما لا يفعلون)، فأنا قلت ما لم أفعل».(٤٠)

قراءة في آية الشعراء

يكفي مملكة الشعر والشعراء انها استفادت من هذا الغفران الرباني الذي جعل مثل هذه الآية المحكمة تخرج من خصوصية السبب الى مدار العموم؛ وإلا ما كان القصد الرباني يصلح لكل زمان ومكان. ومدار الشعراء هنا هو اقتناص مجاز الحقيقة الفنية المفتوحة على التأويل والتي هي المرتع الخصب الذي تعشوشب فيه مشاعر الشعراء بعيدة عن دوائر الواقع القابل للتفسير بل محرضة المقبلين عليها بوسائل اجرائية تمكنها من التأويل الذي يحسن الاستفادة من

تعابير محملة بالمعاني التي يوفرها «أعذب الشعر أكذبه »دون غيره.

وأحسبني ارى ان هذا الامتياز الذي حظي به الشعراء في الآية الكريمة من سورتهم القائلة: (والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر انهم في كل واد يهيمون. وانهم يقولون ما لا يفعلون)، هذه الآية التي بذل المفسرون القدامى والمحدثون كل جهدهم فيها من أجل تحديد أهدافها من أمثال القرطبي والطبري وابن كثير والزمخشري وغيرهم والذين استهوتهم ألفاظها قبل معانيها فراحوا يلهثون وراء تحديد المقاصد من عبارات كالغاوين، والتابع والوادي والهيام وغير ذلك. بالاضافة الى حدة اختلافهم في وقت نزولها، هل كانت مكية قبل الهجرة أو مدنية؟ وهل كانت العبرة منها بعموم اللفظ لا بخصوص السبب؟ وهل كان المقصود هم شعراء المشركين أم الشعراء عامة؟. الا أنني لا ارى في ذلك أهمية قصوى؛ لان الآية الكريمة التي قد تكون وردت لتحديد الخاص فقد باتت اليوم تعني العام نظرا لصلاحية القرآن لكل زمان ومكان. فاذا كان الله تعالى بموجب صريح آية العموم هذه اجاز للشعراء ان يقولوا ما يريدون. فقد فعل هذا الامتياز الضمني فعله في مسيرة الأدب اللغوية والنقدية، فقد أجاز اللغويون للشعراء بدورهم ما لا يجوز لغيرهم وهم مكرهون عن ذلك، وبقيت بذلك أبواب الضرورات الشعرية مفتوحة أمام الشعراء جمعت فيها مخالفاتهم للقواعد النحوية والصرفية وحتى اللغوية وقدروها انها ارتكبت تحت طائلة الضرورات التي تبيح المحظورات قياسا. كما اجاز الخليل بن أحمد والعروضيون حق الخرق لبحور الأوزان فرخصوا لهم في الزحافات والعلل مثلما رخص لهم الله سبحانه وتعالى ان يقولوا ما لا يفعلون، ومثلما رخص لهم نقاد الشعر الخوض في الكذب الفني للتحرر من ربقة الواقع الذي لا تستحب محاكاته فنيا وشرعيا.

هذا الاقرار بحق التجاوز بالنسبة للشعر والشعراء، شرعا ونقدا، يبيح لهم حق التفاخر بمثل هذه الامتيازات التي لم تمنح لغيرهم، ولا يمكن قراءة آية الشعراء بعد التدبر في مقاصدها أن تكون بمثابة التقليل من شأن الشعر، بمختلف اغراضه، والشعراء حتى ولو انها استدركت بآية الاستثناء التي تحولت في رأي بعض المفسرين الى القاعدة العامة التي يجب ان يكون عليها سلوك الشعراء والموضوعات التي يجب أن يخوضوا فيها.

مثل هذا التخريج لا نوافق عليه لعدة اسباب منها: كون الاستثناء في حكم اللغة يمثل الخصوص، والخاص لا يمكن ان يلغي العام، والكثرة تلغي القلة، او ربما يمكن ان نحمل أداة الاستثناء «إلا» على محمل آخر يجوز لغويا وهو اعتبارها الا حرف عطف كما يرى الكوفيون.(٤١) «فمذاهب الاحتيال في النحو لا تضيق كما يقول القاضي الجرجاني»(٤٢) فالخاص المستثنى هنا لا يعني القاعدة العامة المطردة التي يجب أن يكون عليها الشعر في كل زمان ومكان، بل هو استثناء الضرورة الظرفية المحدودة الزمان والمكان والهدف؛ كوقوف بعض شعراء العرب في صف الدفاع عن العقيدة الاسلامية من أجل تمكينها، ووقوف البعض الآخر مناوئا لها. لكن بمجرد انتهاء السبب المتنازع عليه عاد الجميع الى حظيرة (والشعراء يتبعهم الغاوون..)، وهو ما يمكن ان نفسر به وقوف بعض أفكار الشعراء في مختلف الظروف التاريخية من اجل مناصرة ايديولوجية أو أفكار يرون انها تصلح وضعا أو تقوم انحرافا أو تبشر بأمل. كل هذا يدخل في دائرة الاستثناء المنصوص عليه في آية الشعراء ولا يلغي مفهوم الشعر كما حددته الآية التي تجيز القول وتقر بضرورة حضور الجمهور- الغاوون- كشرط من شروط تمام الأداء الشعري مع عدم محاسبة قائله بظاهر اللفظ.

ان الشعر العربي الذي يمثل القاعدة العامة المنصوص عليها في آية الشعراء بما فيه شعر شعراء الاستثناء يشكل الحيز الضروري، بالنسبة للشرع كما

يقول ذلك عبدالله بن عباس رضي الله عنه: «الشعر ديوان العرب فاذا خفي علينا الحرف من القرآن الذي انزله الله بلغة العرب رجعنا الى ديوانها فالتمسنا معرفة ذلك منه» ولا اظن انه كان يلتمس الاهتداء الى فهم القرآن الكريم من الكذب بالمفهوم المجرد لهذا المعنى، او بما يقوله الشعراء ولا يفعلونه... كل هذه المعاني تبقى مجازية تعبر عن أبعاد فنية تدخل في خصوصيات المجاز بالتعبير القديم، والانزياح بالتعبير المعاصر، الذي يميز كل الأساليب اللغوية بما في ذلك لغة العرب.

ويقول الصحابي الجليل عبدالله بن عباس رضي الله عنهما، ودائما في فضائل الشعر: «إذا سألتموني عن غريب القرآن فالتمسوه في الشعر، فان الشعر ديوان العرب». انه يمثل مكارم الاخلاق، فلا اعتقد ابن عباس هنا يقصد شعر شعراء الاستثناء المشار اليهم في الآية الكريمة والتي تقول (إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا) هؤلاء، وكما أقر بذلك الأصمعي نجد استاذه الاكبر وأحد القراء السبعة ابو عمرو ابن العلاء لا يلتفت الى شعرهم ولا يعتبره حجة لغوية أو اخلاقية او ما الى ذلك... فهؤلاء يمثلون الخاص في اطار العام، ويمكن أن تقابل بهم الشعراء الكفار الذين أصروا على كفرهم وناصبوا الدعوة الإسلامية، عداء صارخا كموقف من مواقف ارادة التغيير الذي كان من المفترض ان يكون الشعراء من السباقين اليها قبل غيرهم لإيمانهم بمهمة الشعر الاستشرافية والمؤمنة بالتجاوز والتحديث.

هذا الشعر المبجل المكرم لدى العرب، والذي جمع فأوعى، ما أظن انه هو المقصود بظاهر الفهم الساذج لآية الشعراء التي تشير الى الخاص في اطار العام الدائم المهيمن، وهو ما اشار اليه الخليفة عمر رضي الله عنه في قوله: «كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه»، أو كما قال الرسول صلى الله عليه وسلم: «لا تدع العرب الشعر حتى تدع الابل الحنين»، وهو أمر مستحيل حدوثه، وتغييره.

ولا أظن أن الله سبحانه وتعالى حين وصف الشعراء بأنهم يقولون ما لا يفعلون فيه تقليل من شأنهم أو يعني التحقير من منزلتهم فيكفي الشعراء فخرا آخر انهم كرموا بسورة في القرآن الكريم، ويكفيهم فخرا آخرا ان ورود كلمة شعر وشاعر جاء ذكرها في القرآن: ست مرات(٤٣) وكلها يمثل القول الفصل في كل ما يتعلق بالشعر والشعراء ورفع اللبس بينهم وبين اختصاصات أخرى كالسحر والنبوة والكهانة... فالشعر بعد الفرز القرآني يبقى شعرا كما حددته آية الشعراء من سورة الشعراء، آية ٢٢٤- ٢٢٧.

ومن هنا يمكن أن أجزم ان النظرة الإسلامية للشعر لم تكن الزامية ولا مؤطرة، بل كانت تعكس حقيقة لم تر ضرورة الى تغييرها. لأنه ربما وجدت الشعر الذي يعتبر من مكارم أخلاق العرب قد بلغ درجة التمام أو أوشك؛ ومن هنا كان الاقرار بوجوب احتفاظ الشعر بالحقيقة الفنية بدل الحقيقة المجردة التي تلهث وراء رصد الواقع بواسطة المحاكاة، وهو مطلب رفضته النظرة الإسلامية الشمولية المنزع، والتي تبيح للفنان ان يلتزم في فنه بالوازع الفني بدل غيره من المؤثرات الاخرى حتى ولو كانت عقيدة.

انها نظرة من أقدر النظرات المستوعبة بجدارة نادرة لماهية الفنون وحسن توجيهها الامثل حسب طبيعتها الملوكية- وقد تجلى هذا التوجيه الحكيم فيما يتعلق بكيفية تصور فنون اسلامية تناهض المحاكاة وتتسم بالتعبير عن المشاعر والعواطف الانسانية من خلال الكلمات والرمز، والتي تأتي الألوان والاشكال فيها لنقل ماهية الأشياء التي لا يمكن ايصالها بما دون التجريد.

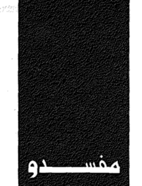
فالفنون الاسلامية في انطلاقتها القصوى من خلال هذا التوجيه، الذي سبق وأن شرحناه، باتت ترصد في تجلياتها بما يسمى بمبدأ الاستحالة، او رصد لحظة جمالية نموذجية تستهدف الاختراق الى الداخل واستنطاق ما هو جوهري وتجسيد روح المعاني لا دلالاتها الخارجية.(٤٤)

فيروى ان ابن عباس رضي الله عنهما اشار على احد المصورين بقطع رؤوس الحيوانات وجعلها تشبه الرموز أكثر من الحقائق. وهي عملية لا محالة، تبيح للفنان استجادة الكذب الفني، فالفن يجب ان يتحدث بدلا عن الطبيعة. وخير ما اختم به هذا البحث هو وقفة مع الأستاذ القدير غازي عبدالرحمن القصيبي وهو يتحدث في مدخل كتابه «من هم الشعراء الذين يتبعهم الغاوون...»؟ عن آية الشعراء وما يدور من حولها من غمز ولمز من قبل الشعراء أنفسهم ليجمعوا في النهاية على ان عبارة «يقولون ما لا يفعلون» هي انه يحق للشعراء دون غيرهم من البشر ان يكذبوا، يقول الاستاذ غازي: «ولا اعتراض لدي على مثل هذا التفاهم ان وجد».(٤٥) أما اعتراضه الذي بقي معلقا، رغم صيغة عنوان كتابه الاستفهامية، فهو عدم وجود ما يبيح الكذب في القرآن الكريم، ونحن نوافقه على هذا، لكن الكذب المقصود في الشعر والفنون عامة هو رفض المحاكاة وعدم التقيد بها ولعله المقصود بإباحة التقول للشعراء فيما يمكن اعتباره الكذب المجازي والله ورسوله أعلم.

الهوامش

* ألقيت هذه المحاضرة بمقر الجمعية الوطنية الثقافية الجاحظية بالجزائر في ١٤ يونيو ١٩٩٩.

١ – القاضي الجرجاني الوساطة ص ٦٤.
٢ – أبوالفرج الاصفهاني: الأغاني، ج٤ – ١٤٢.
٣ – سنن الترمذي، ج٤، ص٢١٧.
٤ – انظر تفاصيل اضافية أكثر في الدراسة القيمة والدقيقة التوثيق التي أنجزها الاستاذ سليمان الشطي بعنوان: «الاسلام والابداع الشعري» ابتداء من ص١٤١ الى ١٧٦، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد ١٤، العدد٤، يناير– فبراير– مارس ١٩٨٤م.
٥ – أبوالفرج الاصفهاني: الاغاني، ج٤/١٤٧.
٦ – ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ج١/٢١٧.
٧ – سنن أبي داود.. ٥/٢٨١، الترمذي... ٤/٢١٦.
٨ – أبوالفرج الاصفهاني: الأغاني، ج١/١٤١.
٩ – سليمان الشطي: الاسلام والابداع الشعري... ص١٦١.
١٠ – المرجع نفسه... ص١٦٠.
١١ – غازي عبدالرحمن القصيبي: من هم الشعراء الذين يتبعهم الغاوون؟... ص٧٦– ٧٧.
١٢ – ابن رشيق: العمدة، ج١، ص٢٨.
١٣ – سليمان الشطي: الإسلام والابداع الشعري... ص١٦٣.
١٤ – عبدالعزيز جسوس: نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي... ص٦٣.
١٥ – ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ج١/٢٤٣.
١٦ – ابوالفرج الاصفهاني: الأغاني، ج٢/١٥٨.
١٧ – عبدالعزيز جسوس: نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي... ص٦٤.
١٨ – ابن رشيق: العمدة، ص١٧٢.
١٩ – عبدالعزيز جسوس: نقد الشعر في الطور الشفوي... ص٥٥.
٢٠ – ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ج١/٢٤٢.
٢١ – غازي عبدالرحمن القصيبي: من هم الشعراء الذين يتبعهم الغاوون... ص٧٨.
٢٢ – أبوالفرج الاصفهاني: الأغاني، ج٨/٢٤٠.
٢٣ – ابن عبدربه: العقد الفريد... ج٦/١٠٥.
٢٤ – سليمان الشطي: الإسلام والابداع الشعري... ص١٤٣.
٢٥ – ابن رشيق: العمدة، ج١/١٧٢.
٢٦ – سليمان الشطي: الاسلام والابداع الشعري... ص١٤١ الى ١٧٦.
٢٧ – سليمان الشطي: الإسلام والابداع الشعري.. ص١٦٦.
٢٨ – المرجع نفسه... ص١٦٤.
٢٩ – عبدالعزيز جسوس: نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي.. ص٧١.
٣٠ – أبوعلي... الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ج١، ص١٩٥.
٣١ – رومان جاكبسون: قضايا الشعرية... ص١١.
٣٢ – المزرباني: الموشح، ص٨٥.
٣٣ – ابن رشيق: العمدة، ص٦٩.
٣٤ – المزرباني: الموشح... ص٩٠.
٣٥ – دكتور محمد نبيه حجاب: الراعي النميري... ص١٥٣– ١٥٥.
٣٦ – المزرباني: الموشح.. ص٢٤٩.
٣٧ – ابوالفرج الاصفهاني: الاغاني... ج٩/٢٥٠.
٣٨ – ابن عبدربه: العقد الفريد ج٦/١٢٤.
٣٩ – المزرباني: الموشح ... ص٣٢٨، الاغاني: ج١/١١٣.
٤٠ – ابن قتيبة: الشعر والشعراء... ج١/٤٨٦.
٤١ – ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب... ج١/٧٣–٧٧.
٤٢ – القاضي الجرجاني: الوساطة... ص٦٢.
٤٣ – في سورة ١– ياسين، آية ٦٩، ٢– سورة الحاقة، آية ٤١، ٣– سورة الأنبياء، آية٤، ٤– وسورة الطور، آية٣٠، ٥– سورة الصافات، آية ٣٦، ٦– سورة الشعراء، الآيات ٢٢٤– ٢٢٧.
٤٤ – انظر تفاصيل أكثر من الكتاب القيم: جماليات الفن الاسلامي، الكسندر بابادويولو الذي يقع في ستة مجلدات ويحتوي على ١٩٥٠ صفحة تحتوي على ٨٨١ لوحة و٢٧٠ شكلا بيانيا حصلت هذه الدراسة على جائزة معهد فرنسا جائزة دانيال بوفري. ونشرت عام ١٩٧٢م بجامعة ليل فرنسا.
٤٥ – غازي عبدالرحمن القصيبي: من هم الشعراء الذين يتبعهم الغاوون؟... ص٧.



مفسدو الديمقراطية

حكاية أفلاطون والشعراء

سمير اليوسف.★

معلومٌ أن افلاطون أوصى بإقصاء الشعراء من الدولة، أو من أي اجتماع سياسي خليق بأن يُحكم حكماً يكون نبراساً للعدل.

«إن من بين كافة المعالم الاحسن لدولتنا المثال» يقول سقراط، «بطل» المحاورات الافلاطونية(١)، في الكتاب العاشر من «الجمهورية»، «ليس هناك ما يسمو رتبة على تعاطيها مع الشعر»(٢). وما ذاك الاّ لأنها ارتأت اقصاء الشعر التمثيلي.

ولئنْ نمّت هذه الوصية عن كراهية للشعر وللشعراء، فإنها لتنطوي على تقدير استثنائي لدوره. فالشعر، والمقصود بذلك الشعر التمثيليّ، خصم خطير، وأياً كانت الوصية او الخلاصة، فإن النظر إليه على هذا الوجه انما كان له الفضل في تمهيد السبيل لنشوء ما يُعرف اليوم بعلم الجمال. او في اقل تقدير لاثارة الجدل حول علاقة الفن بالسياسة والاخلاق.

فلئن جادل افلاطون في سبيل الحؤول دون وجود الشعراء في الدولة الصالحة، فإنه لا يفعل ذلك لانه هو نفسه لا يستسيغ الشعر، وانما على النقيض من ذلك، فهو يوصي باتباع سلوك العاشق الذي لا محيد له عن نكران هواه اذا ما ثبت له بأن لا طائل تحته، ومهما كان النكران عسيراً.

الى ذلك فإن افلاطون وبعدما يسوق الحجة تلو الحجة ضد الشعر، فإنه لا يني يترك باب الجدل مفتوحاً للمدافعين عنه يبرهنون بأنه ليس محض واهب لذة فحسب -فهذا وحده لا يكفي، بل انه لمصدر العلة، على ما يجادل- وانما ايضاً كسب دائم للحياة والمجتمع الانسانيين.

يبقى السؤال، اذن: لماذا شاء افلاطون، وهو المحب للشعر، والشاعر نفسه، ان يقصي الشعر عن المدينة؟ أليس الشعر حقاً بذي فائدة؟ وبأي معنى، بل بأي مقياس يمكننا ان نبرهن ان الشعر غير ذي فائدة للدولة الصالحة؟

إن من يعود الى كتاب «الجمهورية» او اية من محاورات افلاطون الاخرى التي تتطرق الى هذه المسألة تطرقاً مباشراً، لن يعدم الحصول على اجابة واضحة على سؤال كهذا. فأفلاطون واضح وضوحاً تاماً في هذا الصدد. بل ان هذا الوضوح نفسه لما يجعل المرء يرتاب في صحة ما يقول، او على الاقل، في كيفية سوق محاجّاته. وهناك ما يجعلك ترتاب بأن ثمة خلف هذا الوضوح ما يُصار الى نسيانه او اغفاله، تناسياً أو اغفالاً، مرده الى التسليم المسبق بأن من الفرضيات، بل من المسلمات، ما هو متفق عليه اتفاقاً تاماً يُبطل معه اية محاولة لمساءلة هذه الفرضيات.

ولكن ما مسوّغ العودة الى افلاطون؟ ما مسوغ العودة الى محاجة نقرّ سلفاً بأنها غير مقنعة؟ بأنها تقوم على فرضيات ليست بمنأى عن المساءلة بل الشك؟

قد تكون هناك اجابات متباينة لسؤال كهذا، غير ان ما

★ ناقد من فلسطين.

يعنينا في هذه السطور على وجه خاص، ان السؤال حول جدوى الشعر لم يستنفد نفسه حتى وإن شهد ذواءً، او حتى وان كفّ المهتمون عن طرحه اصلاً.

«اي نفع نجنيه من الشعر؟»

سؤال لا يُمكن ان يُستنفد طالما كان هناك شعر. وقد نمضي شوطاً ابعد ونقول: لا سيما اذا ما وجد شعر في عصر يصدق القول فيه بأنه عصر غلبة السوق الاقتصادية الحرة.

طبعاً هناك من سيجد في اللجوء الى الزعم المعهود بأن الشعر- بل الفن عموماً- مستقل عن كافة الميادين الاخرى، المخرج الملائم، بما يُجيز التسليم بأن قيم الشعر ليست بقيم الميادين الاخرى، وان معايير هذه الاخيرة لا يمكن ان تُجرى عليه. غير اننا نظن ان هذا الزعم امسى مفلساً ومملاً.

«اية فائدة نجنيها من الشعر؟»

من الطبيعي ان نسأل اليوم كما سأل افلاطون قبل ما يرقى الى الفين واربعمئة عام. ولئن انطوى سؤال افلاطون عن ارتياب في قيمة الشعر بما انجلى عن اجابة منكِرة لاية فائدة له في الدولة المثال، فإننا لنرتاب في اهمية الشعر في مجتمعاتنا البعيدة كل البعد عن الدولة المثال. غير ان مثل هذا القول قد يقصر عن اقناع السائل، اذا ما كان غرض هذا القول الاقناع، حول مسوغ العودة الى افلاطون. فقد ينقلب السائل سائلاً هذه المرة: وقد سلمنا بأن السؤال لم يستنفد نفسه فأية فائدة نجنيها، عائدين الى افلاطون نفسه، في سبيل الاجابة عنه؟ أي عون - يمكن لنص يرجع الى ذلك الزمن البعيد - ان يقدمه لنا في سبيل فهم ما يعترضنا او يثير حيرتنا؟

هناك من يرى ان ثمة تشابهاً صارخاً ما بين موقف افلاطون من الشعر (بما هو شعر تمثيلي) وما بين موقفنا من الاعلام والثقافة الجماهيريين. ففي نقد افلاطون لذلك النمط من الاداء الفني الرائج، اي الشعر القصصي والغنائي، وهو مما كان يُؤدى على مسارح تُقبل الناس على مشاهدتها إقبال مشاهدي التليفزيون والسينما والمسرح والمجلات المصورة والقصص الشعبي في عصرنا الحديث، ما قد يبرر نقدنا او قد يبيّن لنا قصورنا وتحاملنا على دور الثقافة الجماهيرية. وعلى ما يذهب الكسندر نيهاماس فإن جمهور الدراما الاغريقية كان جمهوراً شعبياً يمثل تمثيلاً تاماً كافة قطاعات وطبقات الشعب الاثينيّ. وانه في العهود الكلاسيكية نادراً ما كان عدد روّاد المسرح يقل عن سبعة عشر الف متفرج(٣). الى ذلك فإن المسرحيات لم تكن تُنتج امام جمهور ممن يُحسن التصرف، او ممن كان يتوقع منه سلوكاً لائقاً. وغالباً ما اعتاد الجمهور المحتشد في المسرح إطلاق الصفير والتعليقات والاصوات مما لا يبدر الاّ عن جمهور سوقيّ الطبع.

ولئن عمل نيهاماس على قراءة لموقف افلاطون من الشعر في سياق تاريخي واجتماعي وبما يوضح بأن ذلك الموقف ليس اشدّ اثارة للحرج من موقف بعضنا حيال الثقافة الجماهيرية اليوم، فإنه ليسقط، من وجه، التهمة الرائجة بأن افلاطون انما نصح باستبعاد الشعر عن اية مدينة صالحة في اي مكان وزمان، وليبيّن من وجه آخر ان لا اثر لهذه التهمة من موقفنا حيال الشعر او اي نشاط آخر الاّ في حدود التشابه ما بين الموقفين التاريخيين. بكلمات قليلة فإن مغزى هذه المحاجة هو وضع حد للظن الشائع أن افلاطون عادى الشعر عداءً مطلقاً.

ولا ريب في ان هذا النحو من المحاجة لهو صائب صواباً لا يمكن انكاره. فأفلاطون في النهاية انما جادل ضد ظاهرة ثقافية كانت سائدة في عصره. فلقد جادل ضد هوميروس وهيسود وغيرهما من التراجيديين بحيث انه كلما شاء اثبات حجة من حججه تراه يتخذ مما يقوله هذا الشاعر او ذلك قرينة ودليلاً. وهو حينما يتهم الشعراء بتصوير ما يجهلون، او ما لا يتمتعون بمعرفته معرفة عملية وافية، كما في جداله مع إيون، على سبيل المثال، فإنما يسوق تهمته هذه ضد شاعر بعينه ومنشد محدد (هوميروس وإيون).

ولعل اشدّ ما يُدل على ان افلاطون لم يدع الى استبعاد الشعر جملة وتفصيلاً، وانما فقط الشعر الرائج في زمنه لا سيما شعر هوميروس والتراجيديين الآخرين، انه لا يلبث ان يقر في نهاية الكتاب العاشر من «الجمهورية»، بأن غرضه الاستعاضة عن شعر هوميروس واصحابه بضرب آخر من الشعر على ما يتضح من هذا الاستشهاد:

«حينما تلتقي بأناس ممن يكنّون التقدير لهوميروس كمربٍ لليونان» يخاطب سقراط محاوره غلوكون: «والذين يزعمون انه في سبيل ادارة شؤون الناس وتربيتهم يتوجب علينا دراسته وصوغ حياتنا على نمط شعره، يجب ان تحس تجاههم بالعطف وانهم ناس صالحون في حدود قدراتهم، بل وفي وسعك ان توافقهم الرأي بأن هوميروس لهو افضل الشعراء وأول التراجيديين. ولكنك ستعلم بأن الشعر الوحيد

المسموح به في الدولة هو تراتيل الى الآلهة وتسابيح في مديح الرجال الصالحين. فإنك اذا ما تجاوزت حدود ذلك الشعر وسمحت من النظم ذلك القصيد العاطفي اللذيذ الحلو او ما هو مصدر الهام الملحمة، فإن اللذة والألم ليصيرا حاكميك بدلاً من القانون والمبادىء العقلية المتفق عليها عموماً بأنها الاجدى.»

إننا لنقع في هذا الرد على العديد من الدلائل التي تسوغ مذهب نيهاماس المُشار إليه. فالى حقيقة ان افلاطون يجادل ضد هوميروس واصحابه، وليس ضد الشعر قاطبة، فإنه ايضاً ليسعى الى دحض تصورات الطيبين، وإن الغفل، من الناس ممن ينزلون هوميروس منزلة مربي اليونان ومن يحضّون على اتخاذ شعره دليلاً ومثالاً للحياة الصالحة. اي ان ما يسوء افلاطون ليس إقبال الناس على شعر هوميروس إقبالهم على نشاط ترفيهي بغرض الترويح عن نفوسهم ونسيان مشاغلهم اليومية، وانما إلتماسهم في ذلك الشعر هادياً اخلاقياً ومرشداً الى خير ما يقتضيه القانون والمبادىء العقلية. وهذا ما لا يمكن لافلاطون الصدوع به طالما ان لا هوميروس ولا التراجيديين عموماً يتمتعون بالمعرفة العلمية والخبرة العملية ما يخولهم اداء دور كهذا.

ولكن هل في هذه المحاجة ما يكفي لكي نسلّم بأن قراءة موقف افلاطون من الشعر يجب ان تلتزم بحدود ما هو تاريخي واجتماعي في ذلك العهد؟ أليس الحؤول دون وجود الشعراء وتمكنهم في الدولة المثال لهو وجه من وجوه اقامة هذه الدولة طبقاً لما ينص عليه كتاب «الجمهورية»؟ فهل يتوجب علينا ايضاً قراءة مشروع افلاطون لاقامة دولة العدل كمشروع زمني تاريخيّ؟ فكيف، اذا ما سلمنا بحدود قراءة من هذا القبيل، سيسعنا التعامل مع نظرية المعرفة الافلاطونية، وهي كما نعلم جيداً ركيزة إرساء العدل، والتي في ضوئها يجادل ضد الشعر، طالما ان هذه النظرية ترى الى كل ما هو تاريخيّ محض وجه عابر لما هو ازلي وخالد، اي لما هو مثال؟

موقف النخبة

لا مراء في ان نقد افلاطون للشعر، بما ينطوي عليه من نزعة نخبوية، لا يختلف كثيراً عن الموقف «النخبوي» الحديث تجاه الثقافة والاعلام الجماهيريين. ففي كلا الموقفين، ثمة ركون الى الظن بأن الناس، اي متلقي الشعر، غير مكتملين او ناضجين كفاية، فهم محض اطفال وبالتالي، مجرد متلقين مغفلين يسهُل الإيقاع بهم من خلال الاستجابة لما يُرضي اهواءهم ونوازعهم الغريزية. وإن سواد الناس، كما الاطفال، لهم اقل عصمة ومناعة من مقاومة ما يثير نوازعهم ويُصعّد الشطر المنحط من نفوسهم وارواحهم. والناس، على ما يجادل افلاطون في موقع لاحق من «الجمهورية»، انما هم في نزاع دائم مع انفسهم، ما بين هذا الشطر الادنى وذاك الاسمى.

ولكن قبل بلوغ هذا القول، وما له من دور هام في موقف افلاطون النهائي من الشعر، حريّ ان نبسط قول الفيلسوف اليوناني في الكتابين الثاني والثالث من «الجمهورية» عن دور الادب والفن في تنشئة الاحداث، لا سيما اولئك الذين يعدون لتبوء دور حراس المدينة. اذ يميل افلاطون الى تقديم ما يشبه وظيفة الرقيب الذي يعين ويحدد ما ينبغي حذفه او الابقاء عليه من نصوص الشعراء بما يتلاءم وشروط التنشئة السليمة: «فأول واجب علينا هو السيطرة على ملفقي الخرافات، واختيار اجملها ونبذ ما سواه» يخاطب سقراط اديمنتس في مطلع الكتاب الثاني، «ثم نوعز الى الامهات والمرضعات ان يقصصن ما اخترناه من تلك الخرافات على الاطفال. وان يكفين بها عقولهم اكثر ما يكفين اجسادهم بأيديهن. ويجب ان نرفض القسم الاكبر مما يملي عليهم من الخرافات في هذه الايام.»

ولا شك ان في قوله «خرافات هذه الايام» ما يدل دلالة واضحة على وقتية، او معاصرة نقد افلاطون للشعر. وعلى ما يتضح لاحقاً، فإن «القسم الاكبر» من الخرافات لهو ما يأتي به هوميروس وهيسودس وغيرهما من اضرابهما. فلا يسيغ افلاطون انعدام الصدق في تصوير الآلهة مما تحفل به اعمالهم، أجاء ذلك من سبيل الإخبار ام من قبيل المجاز. فالاحداث لا يستطيعون التمييز بين ما هو مجازي وما هو غير ذلك.

ان الآلهة لهم مثال الخير والحق والصلاح، ولا يجوز بأي حال من الاحوال تصويرهم على غير ذلك المثال، او بالضرورة، تصوير اعمالهم وما يصدر عنهم بما يتنافى وصفاتها الالهية. وحيث ان الذات الالهية معصومة عن إتيان الشر، أياً كانت طبيعة ما يصدر عنها، فلا محيد عن رفض قول هوميروس، مثلاً: «كان لدى زيوس جرتان تستقران على ارض قصره، مليئتان بالاقدار، في واحدة اقدار خيّرة، وفي الاخرى اقدار شريرة.»

فما يحلّ بالخطاة من الناس عقاباً لهم على ما اقترفت ايديهم لا ينبغي ان يُصوّر بفعل مقيت، او ما يشي بأنه كذلك.

ولا يصح للشعراء نسب صفة التغيّر او التنكر او التحوّل الى الآلهة طالما ان ذلك يتنافى مع صفات الثبات والخلود التي لا يمكن ان يندرج تحتها، وان مجازاً، الدهاء او الاحتيال الذي يظهر عليه الآلهة احياناً في شعر الشعراء. فذلك انما يخالف الحقيقة الإلهية، وعلى الشعراء ان يقلعوا عنها او على الاقل الحؤول دون تلقينها للاطفال ولمن يهيئون للعب دور الحراس. وهذا ما قد يسوغ الظن بأن قصارى ما يرمي اليه افلاطون هو تبرير وظيفة الرقابة، بما لا يختلف كثيراً عن دور الرقابة اليوم.

وإساءة تمثيل الآلهة ليس وحده ما يضر بنشأة الحراس والحكام نشأة قويمة. فتصوير حياة ما بعد الموت على صورة تبعث الكآبة وتولد خوفاً من المنيّة يؤثر معه المرء ان يكون عبداً على ان يكون ميتاً، او تصوير اهل الصلاح نائحين سوء اقدارهم نادبين ما ينزل بهم من نوازل ونائبات، او الى ما سوى ذلك من مواقف، انما هي مما قد يوهم المرء بان هذا الموقف، او رد الفعل، لهو الموقف السليم ازاء اوقات الشدة او حيال الموت والنكبات.

إن الاسراف في الانفعال، وفي إظهار الانفعال، أكان ذلك تجاه ما هو باعث للأسى والقلق والخوف، ام كان ما يدعو الى الضحك والسخرية، لمن الامور التي ينبغي ان تحصّن الناشئة، موضوع التربية السليمة ضدها. فالتربية الرصينة انما هي ما يكفل الانسجام والتوازن في شخصية من سيقوم بعبء حراسة المدينة او حكمها، وما يتطلبه منهم الخلق القويم:

«أمن الوارد ان يحض الشاعر (هوميروس) على ضبط النفس اذا ما صوّر احكم الرجال بأنه ذاك الذي يظن ان افضل الاوقات جميعاً هو الوقت الذي تكون فيه الموائد عامرة بالخبز واللحم والنادل يسكب النبيذ في الكؤوس؟» يسأل سقراط اديمانتس، ويضيف «وماذا عن قوله: الموت جوعاً لنهاية من اسوأ النهايات التي يمكن للمرء ان يواجه.» او «ما قولك في وصف زفس وقد ثارت فيه الشهوة الجنسية فذهل عما سواها، وظل ساهراً وجميع الآلهة نيام. فغلبت عليه الإلهة هيرا، فما طاق انتظارها دخول البيت، قائلاً ان الهيام قد تملكه اشدّ مما تملكه في المرة الاولى التي ذاقا فيها لذة الوصال..»

فتصوير ما يحرض على الاعراب عن الأسى والخوف او ما يبرر اظهار السرور المفرط او الرغبة الجامحة نحو مأكل او مشرب او نكاح، فضلاً على تصوير الجائر سعيداً والعادل تعساً والزعم ان اقتراف الخطوب اسوأها لامر مفيد اذا ما قُيض للفاعل النجاة والقول ان «العدل صالح لغيرك وطالح لك»، او سوى ذلك مما هو على منواله، لهو تصوير ضار وينبغي حذفه من القصائد المتوافرة ونهي الشعراء عن تكراره.

ولا يقتصر نقد افلاطون على نقد ما يصوره الشعراء من تصوير مخالف لحقيقة الآلهة او لما يصدر عنهم من افعال، فضلاً عن مخالفته لاهل الصلاح ممن ينبغي على الناشئة الاحتذاء بهم، في تصويرهم صوراً بعيدة عن الاتزان والحكمة والفضيلة، وانما تعدّاه الى نقد الوجه الذي يُصار الى تمثيل ما يُمثل عليه، منتقلاً بذلك من الكلام على المضمون الى الكلام عن الشكل، او في اقل تقدير، تناول التقنية المتبعة في قصائد الشعراء.

وكتمهيد لهذا النقد يُميّز افلاطون ما بين اشكال ثلاثة من الشعر التمثيلي. فهناك اولاً الشكل التراجيدي والكوميدي، وهناك الشكل الذي يتوسل من خلاله الشعراء سبيل الإخبار المعهود والبسيط، وهناك ثالثاً ذلك الشكل الذي يجمع ما بين الاثنين، اي ما بين التمثيلي والاخباري. فترى الشاعر مرة يروي بنفسه وقائع ما جرى، وتراه مرة اخرى يسلم زمام الإخبار الى شخوصه يخبرون ما جرى لهم، ما قالوه وفعلوه، او ما ألم بهم وما قيل لهم. اي بكلمات اخرى ان الشاعر يتيح لشخوصه ان يمثلوا انفسهم. في مرة ثالثة تراه يجمع ما بين الضربين.

فما وجه اعتراض افلاطون على اي من الاشكال الشعرية المستخدمة؟

«اليك مسألة تنظر فيها يا اديمنتس» يخاطب سقراط محاوره، «أيحسن بحكامنا ان يمثلوا ام لا؟ اوترى انه يلزم عن ابحاثنا السالفة ان يختصّ الانسان بنوع واحد من الاعمال لا اكثر. وانه اذا حاول ذلك فاشتغل بأمور عديدة معاً فشل فيها كلها ولم يبلغ أرباً بواحد منها؟»

يحيلنا افلاطون من خلال هذا الكلام الى ما يُعرف بـ«مبدأ الاختصاص». وتبعاً لهذا المبدأ فانه لا يستقر العدل في المدينة، اي يستوى عمادها، ما لم ينصرف كل امرىء الى ما هو مؤهل له وما هو منوط به. فلا يكون في الدولة الصالحة

مكان لمتعددي المنازع. فالتمثيل بحد ذاته امر مثير للريبة لما ينطوي عليه من ايحاء ان في وسع المرء ان يكون اكثر من صاحب مهنة واحدة وانه قادر على اداء اكثر من دور في آن معاً. والاطفال (بل العامة جميعاً، على ما سيتضح لاحقاً) اذا ما تربوا على الشعر التمثيلي اخذتهم المظنة ان بمقدورهم اداء اكثر من دور واحد، بما يبعث على القلق لا محالة.

غير ان ما هو اشدّ إثارة للقلق ما قد ينطوي عليه التمثيل من تشجيع للعب ادوار لا تليق اخلاقياً او اجتماعياً بمن يعدّون لكي يكونوا حكاماً او حراساً. فعلى الرغم انه لمن غير المرغوب ان يمثل هؤلاء، او يمارسوا اي عمل آخر، فانه اذا ما «عرض لهم ان يمثلوا فليمثلوا منذ حداثتهم ما ينطبق على مهنتهم، كتمثيل الرجل الشجاع الرزين المتدين الشريف، وامثاله. ولا يمارسوا او يمثلوا الدناءة وكل انواع السفالات، لئلا يلصق بنفوسهم ما مثّلوه، فيرى لهم سجية. اولا تدري ان التمثيل يتمكن في النفس بتأثير الإشارات. ونغمة الصوت، وطرائق الفكر، اذا مارسوه منذ الحداثة، فيصير عادة فيهم كطبيعة ثانية؟»

ويشمل تمثيل الدناءة والسفالة ما يشمل تمثيل المرأة، صبية كانت ام عجوزاً، مهاترة الرجال ومتبجحة لدى الآلهة تعداداً ببرها، لا تمثيلاً لها في نوائبها واحزانها وشكواها. ويشمل ايضاً تمثيل المريض والعاشق والمجنون والعامل والعبد والجبان من الناس وكل من يصدر عنهم الشائن من الافعال او السافل من العبارة. بل ولا يجوز لهم تمثيل اصحاب الحرف والصنّاع او تمثيل صهيل الخيل او جئير الثيران او خرير الانهار او قصف الرعود او هدير البحر..الخ.

إنه ليصدق القول ان افلاطون المستنكر للتعددية اشدّ الاستنكار، كمصدر للفساد وكممهد لسيطرة الطغيان، ليشاء حرمان من هم ادنى منزلة، او بالضرورة كل من يصدر عنهم افعال بغيضة واقوال شائنة، حقّ تمثيل انفسهم بأنفسهم، وبخلاف الآلهة واهل الصلاح، وهو ما يتفق تمام الاتفاق مع النزعة النخبوية التي تنطوي عليها فلسفته الرامية الى إناطة امر الشؤون العامة، وتقرير الصالح والجميل والعادل، بفيلسوف ملك، توآزره صفوة من القوم، حكاماً وحراساً، لا غرض لها ولا مأرب الاّ احقاق الحق والعدل في المدينة. ومن ثم فانه ليحرص على ألاّ يُمثل من لا يجوز اتخاذهم قدوة ومثالاً، أو إلاّ يزيد تمثيلهم على ما يتيحه نهج الإخبار العادي.

وهذا التمييز انما يُملي تمييزاً اعمق وابعد دلالة ألا وهو التمييز ما بين نمطين من الشعراء ممن يؤدون لعبة التمثيل نفسها. وعلى هذا يكون قول افلاطون بأن ثمة «اسلوبا خاصا من القصص يختاره الرجل الشريف وحسن المزايا اذا ما لزم عليه ان يقص اي قصص» كما وان هناك «اسلوباً ضده يلوذ به من كان على خلاف هذه السجايا في طبعه وتهذيبه.»

والاول هو اسلوب ذاك الذي اذا ما قصّ اخبار اهل الصلاح تراه يقبل على ذلك اقبال من يريد تمثيل كل ما يصدر عنهم طالما إتسم بالرصانة والتعقّل. اما اذا قصّ اخبار الادنياء من الناس، او اضطر الى تمثيل ادوارهم فانك لتجده يفعل ذلك على مضض وخجل، ومن ثم فانه ليتحاشى تمثيل كل ما لا يليق بمنزلته مما يصدر عن الشخصيات الممثلة.

اما الاسلوب الثاني، فانه أسلوب ذاك الذي لا يهاب اداء اي دور او يخجل من تقليد اي صوت انى بلغ دركاً من البذاءة. بل انه لمن الوارد ان يُسرف في اداء دور السَفَلة من الناس طالما كفل له ذلك رضا الجمهور واهتمامه. والشعراء لا يمانعون اداء اي من هذين الاسلوبين، مخالفين بذلك كلا «مبدأ الاختصاص» من وجه، وغرض اية تربية شريفة من وجه آخر.

ولئن عاب افلاطون على الشعراء عدم إتباعهم الضرب الاول، دون الثاني، من السرد، فانه لا يتهمهم بالحض على إيثار الرذيلة، وانما كتبرير ظنيّ مفاده أن الحياة الفاضلة لهي من السمو سمواً يجعل بلوغها امراً شاقاً بما يسوغ الاكتفاء بما دون ذلك. ولهذا السبب، فانه على ما يذهب احد الشارحين للنص الافلاطوني، فإن الجمهور والشعراء لهم اكثر استعداداً لان يعرّفوا انفسهم، من خلال الاداء الفنيّ بمن يحتقرون اكثر ممن يبجلون ويمتدحون(٤). وعلى هذا فإن افلاطون حريص على ان يُبيّن ان الشعراء ليسوا بواقعيين ممن قصارى غايتهم الصدق. فهذا مما قد يُجيز القول بأنهم يصورون الضعف الانساني ومرارة الحياة بألوانها الطبيعية. فلأن تصف الطبيعة الانسانية على هذا الوجه فإن ذلك لاقرب الى اطلاق نبوءات شؤم اخلاقي تسعى الى تجسيد ذاتها فعلاً. اي انه ليس لان تواجه الواقع، على ما قد يُظن، وانما لان تخلق هكذا واقع او تساهم بخلقه من خلال صوغ مشاعر الجمهور على صيغة الشاعر المتشائمة.

اما التذرع بأن الشعراء انما هم متشائمون لان الواقع يدعو الى التشاؤم او لان بلوغ الحياة الفاضلة لهي من الصعوبة بما يبرر التشاؤم، فهذا ما يتصدى له افلاطون بأشد النقد حينما يجادل ان الشعراء لا يعرفون الواقع المعرفة الحقة بما يجيز لهم اطلاق احكام حولها.

ومن الواضح ان لافلاطون من خلال معالجته لعلاقة الفن بالتربية، قصب السبق في إثارة مسألة «الصدق الفنيّ»، وهي المسألة التي غالباً ما تكررت العودة اليها بدوافع متباينة ولاغراض متفاوتة. ولئن احجم افلاطون عن تعيين ما ينبغي ان تكون عليه صورة الآلهة والصالحين من الناس، فليس لانه لا يريد ادعاء دور الشاعر، او الناقد الفني، وانما لانه بصدد التمهيد للخلوص بأن التصوير الفني هو باطل على العموم. وحسبه في هذا الطور استنكار تصوير الشعراء لما ينطوي عليه من مغالطة للصدق طالما ان ما يمنح الكينونات، موضوع التصوير، هوياتها، هي خواصها ووظائفها التي تجيز اتخاذها قدوة. فما يجعل الإله إلهاً هو عصمته عن إتيان الشر او اي سلوك يشي بالضعف والقصور. وانه ليصح القول ان ما يطلبه افلاطون من الشعراء، على الاقل في هذا الشطر من المحاجة، هو ان يصوّروا من يصورون كممثلين للخواص التي يمتلكون والادوار التي يلعبون بما يبيّن ان مظانهم ورغائبهم ومشاعرهم يكون لها على الدوام دور في اتخاذ قرارات واعية وعقلانية. وبهذا يتوجب على الشعراء ان يسوقوا مُثلاً للوكالة الانسانية او الآلهية، فمثل هذه المُثل قابلة للقياس بمقاييس من خارج اطار الشعر، تماماً كما هو ديدن القائلين بـ«الصدق الفني» مقياساً رئيسياً في معرفة قيمة الفن.

بيد ان من الجدير بالاضافة ان افلاطون، وخلافاً لدعاة «الصدق الفنيّ»، ليس من السذاجة بحيث يؤمن ان اهل الصلاح، وإن ليس بالضرورة الآلهة، من الكمال والتوافق مع ما يتمتعون به من خواص بما ينفي امكانية سقوطهم وظهورهم بمظهر الضعفاء والخطاة. فما يعني افلاطون هنا هو اثر التصوير الشعري على المتلقي. وبهذا فإن نيهاماس لا يجانب الصواب حينما يقول بإن موقف افلاطون «الرقابيّ» لا يختلف جوهرياً عن موقف نقّاد الثقافة الجماهيرية في العصر الحديث، لا سيما اولئك الذين يرون في هذه الثقافة واعزاً الى الطيش (كما يرى هايدغر على سبيل المثال) ومصدراً للافساد النفسي والاخلاقيّ.

فنيهاماس لا يرمي الى البرهنة على صحة ما ذهب اليه افلاطون، وانما لكي يبيّن انه ليس محرجاً بالقدر الذي يتصوره البعض. ففي عصر لم يتوان البعض فيه عن اتهام افلاطون بأنه اول من أرسى أسس النظام التوتاليتاري، وهو ما ذهب اليه الفيلسوف الراحل كارل بوبر في كتابه «المجتمع المفتوح واعداؤه»، فإن ما يحاوله نيهاماس ليس بالامر النافل، او قليل الشأن، طالما ان الموقف الافلاطوني الجمالي هو اخلاقي وسياسي في جوهره. ولا يغربن عن انتباهنا، علاوة على ذلك، فإن في مقارنة موقف افلاطون بموقف المثقفين الناقدين للاعلام الجماهيري ما يُسلط الضوء على صلاحية محاجة افلاطون، لا سيما في الشطر المتعلق بأثر الاداء الفني على نفوس افراد الجمهور.

ومجمل القول هنا انه من الجائر للدولة المثال، اذن، ان تلعب دور الرقيب حيال الفن كمادة او منهج للتعليم، وان تستبعد منه كل ما يتنافى مع الحقيقة، او يحرض ويشجع على الرذيلة والضعف. وان تحث الشعراء، بالتالي، على التزام الصدق والدعوة الى الفضيلة. فحيث يتصل الامر بتربية حُرّاس المدينة فإن توخي الحذر البالغ في ما يتلقاه هؤلاء لامر ضروري في سبيل ضمان سلامة المدينة.

ولكن أتبريراً للرقابة يجادل افلاطون فيما يجادل؟ فعلى اي وجه، اذن، يتوجب على الشعراء ان يصوّروا البشر؟ واية قيم اخلاقية هي التي ينبغي محاباتها، وايها التي تستدعي المجافاة؟ فكيف يمكن للفنان ان يلعب دوراً نافعاً في تربية النشء تربية صالحة؟ يسكت افلاطون عن هذه الاسئلة متذرعاً بأن الامر يتوقف على ما سينجلي عنه تعريف العدل «والفوائد التي يهبها حامله بمعزل عن المظاهر». وهذه ذريعة ملائمة في هذا المقام طالما انها تعفيه من اي اقرار مبدئي بأي دور للشعراء في المدينة الصالحة، الى ان يُقيّض له استكمال محاجته بان معرفة الفضيلة لهي من اختصاص الفلاسفة وحدهم، وان الشعراء غير قادرين على الإتيان بالمعرفة الحقة، على ما سيؤول اليه الجدل في الكتاب العاشر، بما يُجيز له الخلوص بضرورة إيصاد ابواب المدينة في وجوههم.

لا ينكر افلاطون ما للشعر من متعة، وهو لا يجادل في حقيقة ان الشعر الاكثر إمتاعاً لهو الاكثر جماليّة، ومن ثم فهو يعي خطورة القول بإخضاع الجماليّ لشروط الاخلاقيّ حتى وان لم يُظهر من الحرص ما يكافيء هذا الوعيّ. وهو

يبارك بعض ما ينطق به الشعراء، طالما ان من الضروري ان يُربى النشء تربية ادبية، بيد انه لا يعدم العثور على الكثير مما يقوله معشر الشعراء مما يتنافى مع اصول التربية منافاة تامة. لذا فهو وان وجد الشعر ممتعاً، فإنه سرعان ما سينقلب مجادلاً بأن ليس كل ما هو ممتع مفيد، بل انه لن ينطوي على ضرر عظيم. اما مباركة بعض ما يأتي به الشعراء، فلا تكون الا مقدمة للخلوص بأن الشعر قابل لان يكون موضوع حكم اخلاقيّ، لا كحكم ثانويّ، وانما الحكم الاساسيّ الحاسم. فإذا ما كان من الجائز التمييز، من زاوية النظر الاخلاقيّ، في كلام الشعراء ما بين ما هو صالح او فاسد بطُل الاعتقاد بأن الفن اسمى من ان يحاكم على منصة الاخلاق، ولم يعد في التمسك بضرورة قياس الشعر بمقاييسه الفنية دون غيرها ما يبرره. ومن المفيد الاضافة بأن هذه المحاجة جزء من المحاجة الاشمل للنص، اي كتاب الجمهورية.

وبحسب هذه المحاجة فإن الفضيلة، اي العدل، انما تكون في معرفة الكيان الحقيقيّ للامور، ومن ثم فإنها لا تقرّ بإستقلالية اي مدار معرفي استقلالاً تاماً، ولا تبيح الفصل ما بين معرفة اخلاقية ومعرفة جمالية او سياسية. وينبغي التنبه الى ان الحكم الاخلاقيّ ضد الشعر في هذا النص لهو ايضاً حكم سياسيّ. اذ ليس ثمة فارق يذكر ما بين مداري الاخلاق والسياسة. فالاخلاق واحدة لا انقسام فيها ما بين خاص وعام، وعلى هذا يسود «مبدأ الاختصاص»(٥) سيادة تتحدد من اعلى بما ينفي امكانية الفصل ما بين المدار العام او الخاص، الا في حدود ما تسكت عنه القوانين، وهذا قليل طالما ان للدولة حقّ البت في ايّ شأن كان، وليس من حدّ يحدّ دون تدخلها.

ان «من يعرف يحكم» في عُرف الجمهورية الافلاطونية. لذا فليس من الممكن ان الصدوع بإستقلال مدار معرفيّ كالمدار الجمالي استقلالاً يُلزم سلطان من يحكم، اي الفيلسوف الملك، الذي وحده من يتسنى له تجاوز المعرفة الحسية الى معرفة المثال، او الحقيقة الكلية المطلقة. والاقرار بإستقلالية الجمالي ليس بحد ذاته اقراراً بجهل الحاكم، وانما هو تسليم بما هو منسوب للشعراء من معرفة شاملة بما يتعارض وضرورة احتكار الحاكم لمعرفة كهذه، اي معرفة الجمال بما هو مثال اسّمى مما هو جميل، والا لتوجب عليه، تبعاً للصلة الوثيقة ما بين المعرفة والحكم، مشاطرتهم الحكم.

لا يغربن عن بالنا ان افلاطون لا يقصد حماية النشء فقط من مغبة ما يأتي به الشعراء وانما البالغون ايضاً. ولئن احجم هو في هذا المقام، اي في الكتابين المذكورين من الجمهورية، عن تقديم الحجج التي تسوغ الحؤول دون الشعر والجمهور عامة، فهذا لانه لم ينكر بعد في ان بعض الشعر صالح في سبيل تربية ادبية قويمة. لهذا فإنه ليكتفي بالزعم ان السيىء من الشعر هو ذاك الذي يضر بالنشء وليس بجمهور الراشدين عامة. غير ان في هذا ما يشي بأن افلاطون مضمرٌ «حلّه النهائي» للشعراء منذ البداية، وقبل تقصّيه طبيعة العدل وشروط سيادته. فهو حالما يفلح في البرهان على ان الشعر ليس من الاستقلال بما يجيز قياسه بمقاييسه الخاصة، وانما اصلاً بمقاييس الاخلاق، لن يصعب عليه دفع حدود محاجته حول ضرر الشعر بما يشمل هذا الضرر ارشد الناس واشدّهم حكمة.

معرفة الشعراء

ما الذي يعرفه الشعراء؟ وبأية سلطة ينبرون الى تصوير ما يصوّرون؟

فهل الشعر حرفة، او مهارة، تكفل معرفتها معرفة كل ما يمت بصلة الى الحرف والمهارات الاخرى التي يعرض لها الشاعر في قصائده وقصصه؟

يختار افلاطون مُنشد الشعر إيون لامتحانه في امر كهذا. فالمنشد هو من يلعب دور الوسيط ما بين نص الشاعر والجمهور، ونجاحه في لعب دور الوساطة لا يقتصر على امتلاكه القدرة على الاداء فقط، وانما ايضاً القدرة على معرفة الشعر الذي يؤديه معرفة تتيح له تفسيره وتأويله. لذا فإن معرفة الشاعر الجيد تستوي بمعرفة الشاعر نفسه: «فاذا لم يعرف المنشد ما الذي يقوله الشاعر، لن يكون منشداً بارعاً، فمن المتوجب على المنشد ان يكون مؤول فكر الشاعر الى الجمهور، وانه لمن الاستحالة عليه القيام بذلك على نحو صائب ما لم يفهم ما الذي يعنيه الشاعر.»(٦)

يختار افلاطون إيون لانه الزاعم بأنه ابرع من تمرّس في اداء شعر هوميروس. وهو يجاريه في زعمه هذا مجاراة سرعان ما يتضح مرماها. فإيون بارع في اداء شعر هوميروس، بيد انه بارع في اداء هذا الشعر وحده دون غيره، وعارف لبواطن هذا الشعر معرفة لا يمكن الاستفادة منها في اداء او فهم شعر آخر. وغاية افلاطون انما الخلوص الى ان

معرفة المنشد المزعومة ليست في اي شيء من المعارف النظرية او العلمية التي يتحلى بها رجال العلم او اصحاب الحرف. فيتخذ افلاطون من قصور او انعدام معرفة ايون بشعر الشعراء الآخرين قرينة على أن معرفته ليست بعلم ذي مبادىء يُستند فيها الى ما يعرف من معرفة. فالمرء اذ يزعم بأنه خبير في ضرب من الضروب، وهذا ما يزعمه ايون، فلابد لمعرفته من ان تشمل كافة او جلّ مظاهر هذا الضرب. غير ان معرفة إيون ليست بالمعرفة النظامية التي يمكن تعلمها او نقلها من فرد الى آخر. فما يستعرضه المنشد من معرفة تخوله الاداء والتأويل، ليس مما يستند الى معرفة منهجية تقوم على مبادىء عامة، وليست مما يدل على انه على معرفة عملية بمواضيع وشخوص الشاعر. فهو لا يتحلى بمعرفة النجّار او الطبيب او الصياد او المحارب او سوى ذلك من الشخصيات التي تظهر في قصص الشاعر. لكن الاهم من ذلك ان المنشد، كما الشاعر، لا يحتاج الى معرفة من هذا القبيل. فليست هذه المعرفة ما يجعل اداء المنشد جميلاً ممتعاً للجمهور. فهو حتى وان كان نجاراً فإن اداءه المسرحي لدور النجّار لن يكون افضل مما هو عليه حتى وان لم يعرف سوى القليل عن حرفة النجارة. وينطبق الامر على الشاعر بالمقدار ذاته.

وخلاصة القول ان الشاعر، كما المنشد، لا يعرف سرّ افلاحه في ارضاء او إمتاع جمهوره. فمصدر المتعة التي يبتعثها الشعر في نفس المتلقي سرّ لا يكنهه أحد. انه بمثابة إلهام إلهي يغشى الشاعر فالمنشد فالجمهور. ولئن ارضى مثل هذا الزعم بعض الشعراء، لا سيما اتباع الرومانطيقية منهم(٧)، من حيث انه يسبغ على الشعر صفة سمو تعفيه من اية محاكمة لاحقة، فإن افلاطون يتخذ منه دليلاً على جهل الشعراء بالحقيقة التي يزعمون معرفتها معرفة العقل. ومقصد القول ان لجوء افلاطون الى مقولة الإلهام الإلهي كتفسير للاتيان بشعر حسن لا يرمي الى نسب صفة الوساطة السّامية الى الشعراء -فليس الشعراء مؤهلين لان يكونوا وسطاء ما بين الآلهة والبشر- وانما على النقيض من ذلك تماماً. فالغاية هي اطراح صفة العقلانية عنهم بما يتيح الخلوص الى ان شعرهم لهو نتاج حالة من الوجدان مشلول القوى والملكات.

ولكن اذا ما صدق الزعم بأن الشاعر يستمد شعره ومعرفته المزعومة عن طريق الإلهام، كيف يتسنى للمنشد ان يستمدها من غير سبل نظيرة او مماثلة لسبل الحرفيّ المعهودة؟ فهل يكون إلهاماً ايضاً ما يُقيضّ للمنشد ايصال ما يستلهمه الشاعر؟ وماذا عن الجمهور نفسه؟

يقع افلاطون في مثال انتقال القوة الجاذبية المغناطيسية من جسم معدني الى آخر، يقع فيه على تفسير ملائم لهذا الامر. فكما ان الشاعر لهو اقرب الى مؤول لمعرفة إلهية عن طريق الإلهام، كذلك يكون المنشد البارع في تأويل الشعر، وكذا ينتقل الإلهام الى الجمهور. فالشاعر الملُهَم يُلهم المنشد، والمنشد الملُهَم يُلهم بدوره الجمهور. فما من تفسير لما يغشى الجمهور من احاسيس بسب اداء المنشد، او لما ينتاب هذا الاخير في غمرة ادائه ما يؤدي، إلاّ استبداد الإلهام الإلهي بنفوسهم جميعاً من طريق ما يؤتى الشاعر نفسه.

فالاداء الجيد انما هو ذاك الذي يأخذ بألباب الجمهور اخذاً يفضي بهم الى إقصاء قيمهم ومعاييرهم المألوفة. فهم في غمرة مشاهدة ما يعرفون معرفة اليقين بأنه محض تمثيل، لا يتوانون عن إظهار احاسيس لا تختلف عن تلك التي تعتريهم امام واقعة فعليّة. والقدرة على انتاج اداء جيد، انما تتطلب انغماس المنشد البارع في الدور الذي يؤديه، مقصياً ظنونه ومعتقداته الإعتيادية. غنيّ عن القول ان الاداء لا يكون جيداً ما لم تتوافر قصيدة جيدة تتيح للمؤدي الانغماس في الحالة العاطفية المطلوبة. اما القصيدة الجيدة، فإن من ينظمها، على ما سبق القول، انما هو واقع تحت تأثير سلطان قوة خارجية لا يفقه كنهها، على الرغم مما تُقيض له من بعث احاسيس في نفوس المنشدين وجمهور المتفرجين على السواء.

واول ما يثير قلق افلاطون ازاء حقيقة كهذه، ان إتيان الشعراء بأفكار وبلوغهم حقائق من دون ان يفقهوا ما يؤتون، انما يدل على انعدام سلطة ازاء هذه المعرفة. فمن حيث انهم لا يحصّلون هذه المعرفة من سبل ونظم المعرفة العقلية، فإنهم لأشبه بالاطفال، لا يستطيعون ان يحكموا ويقرروا ما ينبغي ان يُقبل وما ينبغي ان يُستبعد، وفي كافة الاحوال على اي وجه ينبغي ان يُحمل، ويُأول ويُوظف. فسلطة الشاعر في هذا المضمار لا تزيد على سلطة المنشد او المتفرج في معرفة وتأويل الحقيقة. ونحن اذا ما سلمنا، ولو جدلاً، بسلطة ما للشاعر فيما يعرف، لافضى ذلك الى فوضى

معرفية لن تكون، في عُرف جمهورية افلاطون على الاقل، محمودة العواقب(٨).

اما الامر الثاني الذي يخلص اليه افلاطون في محاورة إيون فهو انه لا الشاعر ولا المنشد بحاجة الى المعرفة. فيصار الى الاتفاق الى ان لا الشاعر ولا المنشد بحائز على معارف وخبرات كل من يتخذهم شخوصاً لقصائده التمثيليّة من نجارين واطباء وصيادين ومحاربين وعرافين، والاهم من ذلك انه يُصار الى الاقرار بأن الشاعر لا يحتاج الى معارف وخبرات كهذه. فنظم قصائد جيدة لا يحتاج الى معارف من هذا القبيل والاّ لامكن لكل نجّار ماهر ان ينظم قصيدة جيدة فيما يتعلق بخبرته.وتكمن اهمية هذه الخلاصة الثانية في انها الاساس الذي سترسو عليه محاجة افلاطون الاشد قوة، وذلك في الكتاب العاشر من «الجمهورية». فاذا كان الفيلسوف قد اقرَّ في محاورة «إيون» ان المعرفة التي يأتي بها الشاعر لهي مما يستقيه من سبيل إلهام إلهي، فإننا سنراه في الكتاب العاشر يجادل ان الشعراء من حيث انهم لا يحتاجون الى معارف فعليّة، فإنهم كذلك لا يأتون بها اصلاً.

وضاعة التمثيل

لكي نعيَ سرَّ هذه الانعطافة(٩) التي حدثت في رأي افلاطون في الشعر، يتوجب علينا الاقتراب من تقييمه لفن التمثيل.

ان الشعر التمثيلي ليستوى على فن التمثيل. وهذا، على ما يرى افلاطون، فن لا يزوِّد الجمهور بمعرفة ذات قيمة، بل وهو ضار بعقوله ونفوسه.

ان ما يُمثل عليه الشاعر او يصوره ليس حقيقة الاشياء الموجودة، وانما ما تظهر عليه. فجلّ ما يقوم به هو تقديم صوَر لها. وحيث ان الموجودات نفسها، تبعاً للميتافيزيقيا الافلاطونية، ليست سوى صور متغيرة للمُثل الثابتة، فإن ما يأتي به الفنان ليقع في منزلة ثالثة من الحقيقة (المثال). وان معرفة تقع على هذا البعد من الحقيقة لهي معرفة تافهة القيمة. وانتاج معرفة من هذا الطراز امر جدّ يسير. فحيث ان الشاعر يُعنى بصور الموجودات، بصور الصوَر، اذا ما جازت العبارة، فإنه لمن الممكن له تصوير كل ما يقع نظره عليه من دون الحاجة الى معرفة ايما شيء، الا ما يظهر عليه. وهذا وإن نمَّ عن معرفة عديمة القيمة، فإنه غير ضّار بحدٍّ ذاته، لكن نتائجه قد تكون كذلك. فهو كفيل بخداع المتفرجين الذين قد تأخذ بهم المظنّة ان من بمقدوره تصوير كل هذه الموجودات والحوادث لهو على معرفة بحقيقتها: «يُقال لنا بأنهم (اي الشعراء) سادة المهارات» يحتج سقراط في الكتاب العاشر، «وانهم يعرفون كل ما له صلة بالتميّز والقصور الانسانيين، وما يتعلق بالدين. وعلى ما تذهب اليه المحاجة، فان من المتوجب على الشاعر الجيد، اذا ما شاء ان يكتب شعراً جيداً، ان يعرف كل ما له صلة بموضوع كتابته والاّ لما كان في وسعه الكتابة عنه..»

ومثل هذا الظن هو ما يجعل الشعر التمثيلي خطراً، او ضاراً. وما انخداع الجمهور الاّ الضرر الأوليّ. لذلك ترى افلاطون ينبرى في سوق المحاجة تلو الاخرى لكي يُبيّن جهل الشعراء بماهية ما يصوّرون. بيد ان اياً من هذه المحاجات لا يلامس سوى الظاهر من امر معرفة الشعراء. فدونك ما يقوله في المحاججة الاولى:

«افترض مثلاً ان رجلاً قادر على انتاج الشيء الاصليّ فهل تراه سيؤثر انتاج نسخة عنه. أو تظن بحق انه سينذر نفسه في سبيل فبركة نُسخ، وانه سيجعلها الهدف الاسمى في حياته.. بالطبع لا، فإذا ما قيض له معرفة الاشياء التي يصوّرها معرفة حقّة، فإنه لمن دون شك سينذر نفسه لإنتاجها، وليس صورها. فهو ليشاء ان يخلف من بعده اثر العديد من المنتجات حسنة الصنيع، ولسوف يكون تواقاً الى ان يكون هو نفسه موضع الثناء، عوضاً عن ان يكون مادح اعمال الآخرين.»

لكن اذا ما بين سياق هذه المحاجة امراً، فانه يُبيّن ان افلاطون لا يرى في الشعر الاّ مهنة يزاولها اصحابها لما تدر عليهم من مكاسب فقط،

وهو تقويم يتوافق مع يراه من امر مهنة لا يحتاج ممتهنها الى أبعد من معرفة صوّر الاشياء. ومن ثم فلو ان الشاعر بقادر على ممارسة مهنة ذات قيمة ارفع، او ذات مكسب اعظم، لما كان توانى عن فعل ذلك.

بيد ان سياق المحاجة نفسها لا يستقيم. فمهنة الشعراء انما قوامها فنّ التمثيل، اي تصوير مظاهر الاشياء، تبعاً للفلسفة الافلاطونية، لا ماهياتها. ومن الطبيعي، ان ينبري الشاعر لتصوير شخصية الطبيب، على سبيل المثال، لا ان يضع كتاباً في الطب. فحتى وان كان في وسعه وضع كتاب في الطب، فإن ذلك يبقى معدوم الصلة بمقتضيات فنه. وكما بسطنا القول، فإن افلاطون نفسه يجادل، في محاورة

«ايون»، ان الشاعر لا يحتاج الى معرفة ما يعرفه الشخصيات التي يُصوّر لكي ينتج عملاً فنياً ناجحاً. فلا يحتاج الشاعر الى ان يكون طبيباً لكي يصوّر شخصية الطبيب تصويراً فنياً ناجحاً.

على ان اخفاق افلاطون في هذه المحاجة او غيرها مما يشاكلها، لا يعني أنه قد اخفق تماماً في البرهان على ان الشعراء لا يعرفون ماهيّة ما يصوّرون. فهو كان في الكتابين الثاني والثالث من «الجمهورية»، على ما بينّا، قد جادل بأنهم يصوّرون شخوصهم خلافاً لما هي عليه طبائعهم ومزاياهم الحقيقية. وهو لئن اتخذ من هذه البينة، في حينه، سبباً للتحذير من مغبة إساءة تصوير الآلهة واهل الصلاح، بما لذلك من اثر ضار على تربية النشء، فإنه ليتخذ منها ههنا قرينة على جهل الشعراء بما يصوّرون. فتصويرهم الآلهة واهل الصلاح بما هو مخالف لما تمليه طبائعهم وشمائلهم لا يصدر عن رغبة في الطعن بهم، وانما يصدر عن قصور في معرفتهم. وما اساءة التصوير إلاّ قرينة على سوء المعرفة.

ونحن قد نوافق افلاطون الرأي على ان الشعراء لا يحيطون بمعارف اهل المهارات واصحاب المهن، ولا هم يعرفون ماهية الخير والشر او معرفة اسباب السمو واسباب الانحطاط، بل انهم لا يستطيعون تزويدنا بمعرفة تزيد على ما نعرف بخصوص من يصورون، ولكن أليس في وسعنا ان نكتشف، من خلال ما يصوّره الشعراء، حقائق حول انفسنا والعالم الذي نقيم فيه مما لم نكتشفه او نتنبه إليه من قبل؟

ان تساؤلاً كهذا لن يجدي البتة في التأثير على موقف افلاطون. فعنده ان زعماً كهذا ليس بأصلح شأناً من زعم الزاعمين ان الشعراء هم معلمو سائر المعارف. فنحن، كمتفرجين، لسنا بأفضل شأنا من الشعراء فيما يتصل ببلوغ معارف ذات قيمة. فضلاً عن ان بلوغ معارف كهذه لا يصير من خلال الصوَر التي يقدمها لنا الشعر التمثيلي. فلكي نحصل على معرفة حقيقية، فلا مناص من ان نتلقاها بواسطة اولئك المتمرّسين في طلبها وبلوغها. فلابد للعلم من معلم.

فمن عند افلاطون العارف بحقائق تستحق ان توصف بكونها معارف حقيقية؟

لا يبخل افلاطون علينا بإجابة قاطعة على سؤال كهذا. ففي الكتاب الخامس من «الجمهورية»، يزعم بأن من يعرف مُثل الموجودات، انما هو محبّ الحكمة وطالبها من غير كلف او ملل. وإذا ما كان غرض الحكمة العدل، فإن موضوعها عالم المُثل الثابتة والقيم المطلقة حيث يكون الجمال بذاته والعدل بذاته والصلاح بذاته.. الخ.

وهو في سياق المحاجة الراهنة لا يني يُلح على هذا القول، وإن بإسلوب موارب. فهو بعدما يجادل بأن الشعراء لا يتمتعون بمعرفة حقيقة الموجودات التي يصورون، لا يني يُضيف بأنه حتى اولئك الذين يصنعون الاشياء المتداولة لا يمتلكون من المعرفة ما تخوّلهم الحكم بما يجعل ما يصنعون جيداً او رديئاً. فصانع الشيء على دراية بمثال الشيء الذي يصنعه، بيد ان معرفته تتوقف عند حدود ذلك الامر. وبحسب هذه المحاجة فإن الأقدر على الحكم على الشيء المصنوع هو مستخدمه. فعازف الناي لهو الأكفأ في تقدير الناي الذي يستخدمه من صانعه.

غير انه لمن المجانب للدقة ان نحمل قول افلاطون هذا على وجهه الحرفيّ. فليس افلاطون من انعدام الفطنة بحيث يطلق حكماً تبرهن تجربة كل يوم على بطلانه. فليس من الشائع ان يعرف مستخدمو الاشياء حقيقة هذه الاشياء معرفة تامة. وقد يعرف عازف الناي اذا ما كانت الآلة التي يستخدمها جيدة ام رديئة بأفضل مما يمكن للصانع معرفة ذلك، لكن هذا لا يلزم انه صاحب معرفة كُلية لما يجعلها جيدة او سيئة. الى ذلك فإن قبول هذا الزعم على وجهه الحرفيّ، قد يتيح الاقرار بأن من يصنع صوراً للاشياء يمكن ان يتمتّع بمعرفة تفوق معرفة صانعها، وهذا ما يتناقض تمام التناقض مع الزعم الافلاطوني البدئيّ أن من يصنع صوراً لهو محض مُقلد لصانع الموجودات. فالشاعر بما هو مصوّر للاشياء قد يكون مستخدماً لهذه الآلة او تلك، لكن هذا لا يلزم انه عارف لها معرفة صانعها أو أزيد، والاّ لبطل زعمه الاول.

ان ما يرمي اليه افلاطون من خلال محاجة كهذه هو تحقيق مأربين: اولاً التوكيد على ان الشعراء لا يعرفون حقيقة او قيمة الاشياء التي يمثلون عليها طالما ان صانعها نفسه ليبدو عاجزاً عن بلوغ ذلك. وثانياً، ان جمهور العامة اذا ما شاء معرفة الحقيقة، فإن لمن الاجدى له التماسها لدى من يمتلكها. ومن اجدر بذلك من محبّ الحكمة، الفيلسوف الملك؟

غير ان محاجة كهذه، جديرة بالتنويه، لا يمكن ان تستقيم ما لم يُسلّم المرء تسليماً بدئياً بالميتافيزيقيا الافلاطونية

التي تنصّ على وجود عالم مُثل ثابتة وقيم مطلقة، لا سبيل ميسورا لاحد إليها ما عدا الفيلسوف المجدّ في طلب الحكمة. إن الارتياب بصواب هذا الضرب من الميتافيزيقيا كفيل بأن يُوهن مسعى الفيلسوف اليوناني، بيد ان ذلك لا يكفي لإطراح نقده للشعر التمثيلي كشكل من الفن ضارّ ومُفسد. فالى توهم الجمهور ان الشعراء خبراء بشأن ما يعرضون له من امور، بما يزيّن لهم اتخاذهم كمعلمين في شؤون الحياة، فإن للشعر التمثيلي خطراً نفسياً ادهى.

فالشعر التمثيلي لا يزودنا بمعرفة «سطحية» فحسب، وانما تراه يقف عائقاً ما بين المتفرج وسبل المعارف القويمة، بما يجعل المعرفة «السطحيّة» المعرفة الوحيدة المتوافرة. فمثل هذا الفن إنما يؤدي الى الحؤول دون استخدام المرء لما يتمتع به من ملكات عقل، فلا يتأمل ولا يُعمل الرأي فيما يمر امامه بحيث يمسي محض متلق سلبيّ منقاد بانفعالاته وحدها دون سواها.

يزعم صاحب «الجمهورية» ان الشعر التمثيليّ من حيث انه فن يُعنى بإنتاج صوَر الموجودات المحسوسة، فإن غرضه التوجه الى ذلك الشطر من النفس الذي ينفعل بظاهر الاشياء وصورها. ولان معيار نجاح العمل الفنيّ هو مقدار استثثاره بنفوس المتفرجين استئثاراً يحول دون تدخّل ملكات الشطر المفكر للنفس، يلزم ان يكون التركيز على كل ما يثير الانفعال بحيث يبقى الشطر الادنى سلطان الاستجابة لما يُعرض لناظريه سلطاناً لا منازع له. فاذا ما تدخّل الشطر الاعلى، اي الشطر المفكِر، وامكنه إعمال ملكاته بعيداً عن الانفعالات والاهواء يتقلص سلطان الشطر الادنى، ويفقد العمل الفني استئثاره بأفئدة الجمهور.

ان البشر معرضون للانفعال حيال ما يشهدون ويخبرون إن على خشبة المسرح او في حياتهم العادية. لكن انفعالهم حيال ما يجرى على خشبة المسرح يكون اشدّ خطراً، لانه المخاطَب هنا يكون الشطر الادنى وحده بما يحض على التمادي في الانفعال وكأن الوجود قد تلخصّ في تلك اللحظة مصدر الانفعال. ان فقدان المرء لشخص عزيز لا شك يدفعه الى الاحساس بالأسى، غير ان المرء قادر حيال بلاء كهذا ان يُعمل عقله بحيث يمكنه وضع مصدر الاسى في السياق الارحب للحياة بما يحول دون تماديه في اظهار الاسى. فحتى الانسان العاجز عن إعمال عقله حيال امر كهذا، فإن هناك من التقاليد والاعراف المتداولة ما يمكنها من لعب دور مماثل للعقل بحيث تحول دون انغماس المرء في اسى مرير يودي بحياته.

غير ان ما يجري على خشبة المسرح لا يتيح فرصة للتأمل والتفكير، او الاستجابة لما تمليه التقاليد والاعراف. فكما سبق القول، فإن فلاح الشعر التمثيليّ، على الاقل في حدود الاعمال التي يتعرض لها افلاطون بالنقد، انما يتوقف على مدى استيلائها على أفئدة الجمهور. فلابد للبعض من ان يتماهى مع شخصية واحدة من شخوص الأداء الفنيّ تماهياً يجعله ينفعل على نحو ما تنفعل عليه تلك الشخصية، ولابد للبعض الآخر من الانغماس في سياق ما يجرى انغماسهم في حادثة فعلية، فتراهم يحسون بالخوف او الغضب او الاسى او الحبور تبعاً لما يقتضيه المشهد وكأن ما يحدث انما هو حادثة فعليّة. ولكي يُقيض للشعراء امراً كهذا، فلا مناص لهم، على ما يخلص فيراري بإيجاز رائع، بأن يناشدوا ذاك الذي يُلح في ذواتنا على الصفة الخاصة للموقف الانساني عوضاً عن مخاطبة قدرتنا على تصغير، او تعيين، تلك الصفة في السياق الاعم لمجريات الحوادث. فإن للشعر التمثيليّ ميلا متأصلا إلى الاعلاء من شأن الخاص والتركيز على الشدة، وبذا فإن التقليد الشعري، على ما يصفه فيراري، يركز على الشخصيات المثيرة وقد قدمت في قالب مثير. واذ يفلح الشعر التمثيلي في بلوغ مأربه، فإنه لا يعود هناك موقع للنفس المفكرة على مقاومة انجراف المتفرج في الانفعال وفي إظهار الانفعال.(١٠).

وربّ سائل، ما العيب، او الضار في التمادي في الانفعال ونحن نشاهد اداءً فنياً؟ لمَ يتوجب علينا بألاّ نندفع خلف احاسيسنا وانفعالاتنا ونطلق العنان للعاطفيّ والشهوي في نفوسنا طالما ان ذلك يدوم لمدة محدودة جداً، اي مدة اداء العمل الفنيّ نفسه او اطول بقليل؟ ثم أليس ثمة نفع في الانفعال المفرط كسبيل لتنقية النفس مما يشوبها بما يجعلها انقى واشدّ قوة على مواجهة الشدائد الفعليّة، على ما يجادل ارسطو من بعده؟

لا يظن افلاطون ان الاثر النفسيّ للشعرالتمثيلي يقتصر على مدة مشاهدة الاداء الفني. وهو لو كان محدود الأثر كذلك، لما كان اعاره من الاهتمام بأكثر مما اعار فني الرسم والنحت. ولئن غاب عن افلاطون ما لفن التمثيل من نفع في اتاحة الفرصة للمشاهد لكي يفرغ ما تحتقن به نفسه، فهذا لان اهتمامه منصبّ بشكل رئيسيّ على ما لهذا الفن من اثر

ضار يدوم على معتقدات وسلوك الجمهور في حياتهم العادية. فالناس اذا ما اثار انفعالهم حادث فعلي، مالوا بفعل تأثرهم بهذا الفن الى الاعراب عن انفعالهم على ذلك الوجه المفرط الذي يشاهدونه على خشبة المسرح، والذي لا يجدون غضاضة في الانخراط فيه.

ولكي نتبيّن اهمية هذه النقطة، لا بد من العودة مرة اخرى الى الكتابين الثاني والثالث من «الجمهورية». ففي هذين الكتابين يحذّر افلاطون من سوء عاقبة تصوير الآلهة خلافاً لطبائعهم، او تصوير اهل الصلاح مما ينبغي اتخاذهم قدوة في القول والعمل، في مواقف تظهرهم على عيبٍ وضعف، فضلاً على تحذيره من إتباع الشعراء اسلوب سرد يستوي وفقه سبيل الانسان الفاضل والانسان غير الفاضل على السواء. واذا ما كان تحذيره قد اقتصر على ما لعاقبة تصوير كهذا من ضرر على النشء ممن يُعدّون لان يكونوا حرّاساً وحكّاماً، فعلى ضوء ما للشعر من تأثير على الشطر الادنى من النفس، تبعاً لتشخيص افلاطون، فإن الضرر ليشمل كافة الناس. ففن التمثيل (او التقليد) يصوّر سبلاً لإظهار انفعالات ونماذج للسلوك الانساني مما لم يعهده المتفرج في حياته اليومية بما يجعلها تبدو السبل والنماذج التي ينبغي اتباعها، خاصة اذا ما ارتبطت بمواقف مما لم يخبرها المتفرج، او انه خبرها من دون ان تسعفه تربيته او خبرته في معرفة الاحساس او السلوك الاوفق الذي ينبغي ان يتبعه تجاهها. اي انه يقوم مقام المثال لما ينبغي إتباعه من سلوك.

ومن نافلة القول ان لا التقاليد ولا الاعراف، ولا قدرة العقل على القياس والحسبان بكافية لتزويد المرء بمرشد سلوكي شامل يبيّن له سبل التصرّف ازاء سائر انماط المواقف التي يجد نفسه فيها او حيالها. بينما نجدُ ان الشعر التمثيلي يعرض، عرض المطلّع الخبير، لمواقف من الكثرة والاختلاف بما يحمل المرء على الظن ان صاحب هذا الفن عارف بخفايا الوجود مطلع على بواطن النفوس بما يبرر له صوغ انفعالات جمهوره وسلوكه على صورة ما يصوّر في فنه. وهذا مصدر خشية افلاطون الاعظم، فالشعراء لا يصورون الواقع وانما يعملون على تعيينه وصياغته على الوجه الذي يتوافق ومقتضيات فنهم. بكلمات قليلة، ان الشعراء يعملون على اختزال مضمون العالم بما يتوافق والنهج الجمالي الذي يتبعون.

ان فن التمثيل الشعري اذ يخاطب النفس المنفعلة، او الشطر الادنى من النفس، ويعلي من شأنها على حساب النفس المفكرة، او الشطر الاسمى من النفس، يُسهم في خلق مواطنين لا همّ لهم سوى اتباع مشاعرهم واهوائهم. وهذا هو ديدن مواطني الحكم الديمقراطي، بحسب تشخيص وترتيب افلاطون لانواع الحكومات الفاسدة، الذين لا يحول دون انصياعهم الى ما تمليه شهواتهم ورغائبهم حائل بما يشيع الاباحية والفوضى، وبما يفضي في النهاية الى افسد انواع الحكم، تبعاً للترتيب الافلاطوني.

الشعر مُفسد الصفوة

سؤالان لا مناص لمحاجة كهذه من ان تثيرهما: الاول، أمن الضرورة المنطقية ان يخاطب فن الشعر التمثيليّ الشطر الادنى من النفس؟ امن الضروري ان يصوّر شخصيات ومواقف مثيرة؟

ثانياً، اذا ما سلمنا جدلاً ان الشعر مُفسد للنشء والعامة من الناس، ايكون مفسداً للصفوة المفكرة من الناس ايضاً؟ وكيف يمكن لصفوة كهذه ان يفسدها الشعر وهي التي تتميز بغلبة النفس المفكِرة حيال ما ترى وتحسّ؟

يستدرك افلاطون في الكتاب العاشر من «الجمهورية» انه لفي وسع الشاعر ان يصوّر ما تميل إليه النفس المحبة للحكمة، غير ان تصوير امر كهذا لهو في غاية الصعوبة. وهو اذا ما افلح في تصويره فمن الراجح بألاّ يُفهم حق الفهم، بل انه لمن الوارد ان يُساء فهمه. وانه لخطأ فادح ان يعمد الشاعر الى تصوير ما قد يعسر على فهم الجمهور، او ما قد ينغلق عليه معناه، بما يودي بشعبيته. وفقدان الشاعر لشعبيته لا يفضي الى خسارة مكاسبه المادية او حظوته بين الناس فحسب، وانما فقدان فن الشعر التمثيليّ لقيمته. فحيث ان الفن لا قيمة جديّة له من حيث انه لا يزود متلقيه بمعرفة او حكمة، فإن اقبال الجمهور عليه لهو القيمة الوحيدة التي يمتلكها. فإذا ما كفّ هذا الفن عن ارضاء الجمهور فقد قيمته.

رداً على السؤال الاول، فإن مخاطبة الفن للشطر الادنى من النفس ليس بضرورة منطقية، ولكنه تبعاً لهذا الاستدراك، فهو ضرورة عمليّة. فتتوقف قيمة هذا الفن على توافر الجمهور، فإذا ما انعدم وجود الجمهور امسى هذا الفن محض نشاط بائد.

لا يفوتنا أن هذا الاستدراك وإن ضيّق دائرة الشعراء الذين

يوصي افلاطون بإستبعادهم عن الجمهورية، فإنه لا يُرسي اساساً لمحاجة في سبيل شعر «نخبويّ»، شعر يخاطب محبيّ الحكمة وحدهم دون غيرهم. فلا يغربن عن البال ان انتاج شعر كهذا لهو امر صعب للغاية (لنتذكر بأن المقصود بهجومه هم شعراء من منزلة هوميروس. فإذا لم يكن هوميروس بقادر على الاتيان بشعر يخاطب النفس المفكرة، فمن العسير ان نتصور ان شاعراً آخر قد ينجو من حكم افلاطون.) ومصدر الصعوبة ينبع ان الشاعر اذا ما اراد انتاج شعر كهذا فلابد وان يتمتع بمعرفة كمعرفة محبّ الحكمة نفسه، اي الفيلسوف. ولكن المحب للحكمة هو ذاك الذي ينذر نفسه في سبيل اقامة العدل، لا امتاع قلة ممن يفهمون المعرفة الحقيقية، والاهم من ذلك انه لن يبدد معرفته في انشاء كإنشاء الفن التمثيليّ.

لنأت الآن الى السؤال الثاني: ماذا عن امر تلك الصفوة راسخة النفوس المفكرة رسوخاً يحول دون ايقاع الشعر بها؟ ماذا لو انها اقبلت على مشاهدة هذا الفن لغرض تحليل ما تشاهد واستقاء معرفة مفيدة منه، او حتى لغرض متعة جمالية راقية، او لاي غرض آخر يكون اسمى من غرض عامة الناس؟

ليس افلاطون بغافل عن سؤال اعتراضي كهذا. بل اننا لنجده مودعاً اشدّ حججه قوة في سبيل الرد عليه، او على ما قد يجري على منواله. وخذ ما يقول سقراط في معرض ذلك: «حينما نسمع هوميروس او اياً من الشعراء التراجيديين الذين يصوّرون معاناة بطل ما، فيجعلونه نائحاً نواحاً شديداً، بل ولربما جعلوا نواحه مصحوباً بسائر اشارات واصوات الحزن الفاجع، فإنك تعلم كيف ان اصلحنا ليستمتع بذلك ويطلق سبيل نفسه تنجرف بمشاعرها، بل اننا لنكون مفعمين تقديراً لفضائل الشاعر الذي يفلح في التأثير علينا تأثيراً عظيماً على هذا الوجه.»

فحتى اهل الصلاح لن يسلموا من تأثير الشعر عليهم، وان على وجه يختلف عن تأثيره على العامة. فبخلاف ما يكون الامر عليه بالنسبة للعامة من الناس فإن الشعر التمثيلي ليس هو ما يؤدي الى تعطيل دور النفس المفكرة عند اهل الصلاح، انما هم اهل الصلاح الذين يتسامحون ازاء ما يحرك الشطر الادنى من نفوسهم. وهم يقدمون على فعل ذلك لانهم يقدرون بأن ما يشاهدون لهو مجرد حوادث متخيلة، قصصية، لا ضير في الاستمتاع بمشاهدتها. فهم ان ازدروا في حياتهم اليومية رؤية رجل مسرف في إظهار مشاعره، مخالفاً بذلك ما تمليه النفس المفكرة او التقاليد السارية، فإنهم لا يمانعون من الاستمتاع برؤية رجل من هذا القبيل على خشبة المسرح طالما ان هذا الرجل محض شخصية متخيلة. وعلى هذا فإن الشعر لا يني يوقع بهم، وإن بمشيئتهم، ايقاعه بعامة الناس. فـ« الشطر النفسيّ الذي يُضبط عنوة في سوء اقدار اهل الصلاح، من حيث انه ميّال الى البكاء والنواح، لهو ما يحظى في النهاية بالرضا من قبل ما يقدمه الشعراء.»

فمهما تحلت هذه الصفوة بوعي نافذ حيال ما ترى على خشبة المسرح، فإنها لابد وان تنساق الى حيث يحملها الشعراء. فهي لا يمكنها متابعة اداء فني، والاصرار في الآن ذاته على ان ما يجرى امامها حوادث متخيلة وليست فعليّة، بحيث تضبط نفسها. بل على النقيض من ذلك تماماً، لهذا فإنه لا بد لها من اطلاق عنان النفس المنفعلة طلباً لمتعة يحسبونها بريئة طالما انها تصدر عن مشاهدة ما هو محض متخيَل. وفي اطلاق عنان النفس المنفعلة تعليق لدور النفس المفكرة التي من المتوجب ان تضبط الاولى وتحول دون تماديها بما لا يتوافق مع معايير العقل والتقاليد. قلة قليلة فحسب، على ما يجادل افلاطون، هي التي ستفطن بإن ما تبيحه لنفسها خلال مشاهدة اداء فني لابد وان تبيحه لنفسها في وقت لاحق. فهي ان امعنت في اطلاق عنان نفوسها حيال اداء فنيّ فإنه مع مرور الزمن ستطلق عنان هذه النفس حيال ما يجري في الواقع. والنتيجة، على ما يرى افلاطون، هي نفسها، بالنسبة لاهل الصلاح تماماً كما بالنسبة للاطفال وللعامة من الناس طالما انهم يسمحون للشطر الادنى من نفوسهم أن تعرب عما تشاء الاعراب عنه، بما سيكون من العسير عليهم الحيلولة دون ذلك ازاء حوادث فعليّة في حياتهم. اذ لن يكون من المستبعد ان ينتحلوا رد فعل ازاء ما يعانونه في حياتهم مماثل لرد فعلهم حيال ما يشاهدونه على خشبة المسرح بتأييد ورضا.

ورب سائل، ما الفارق اذن بين الصفوة، وهم الارجح عقلاً والاوسع معرفة، وبين عامة الناس اذا ما كان للشعر التمثيلي الاثر نفسه على كلا الفريقين؟ فإذا ما كان ثمة فارق فعليّ ما بين هؤلاء وأولئك، فلابد وأن يظهر من خلال تأثير الشعر على كليهما.

لا شك وان وعيّ الصفوة من الناس وعياً ثابتاً بأن ما

يشاهدون من اداء فنيّ لهو مجرد صور للموجودات وليس حقيقتها، لهو الفارق الاساسيّ ما بينهم وبين سواد الناس– فهؤلاء قد يميلون الى الظن بأن ما يشاهدون لهو مطابق لما يجري في الواقع او لما قد يجري في الواقع. فهم لا يعون بأن فن الشعر يقع على ثلاثة ابعاد من الحقيقة، تبعاً للنظر الافلاطوني. بيد ان هذا الفارق لا يحصّن الصفوة ضد الوقوع ضحية لاثر هذا الفن، وان ليس بسرعة وشدة وقوع سواد الناس. فالفارق ما بين اثر الفن على الصفوة وعلى من هم دون ذلك انما يكون في كيفية حدوثه. فأهل الصفوة لهم عرضة للفساد اسوة بالعامة نفسها اذا ما اخلوا سبيل الشطر الادنى من نفوسهم في المواقف التي تستدعي حبسه او ضبطه. فالمرء قد يكون على ايمان لا يتزعزع بأن السطو على ممتلكات الآخرين لهو فعل شائن مناقض لشرائع السماء والارض، بيد انه اذا ما استجاب لدعوى غريزته الطبيعية في مواجهة كل شدة، فيعمد الى الاستيلاء على ما ليس ملكه بذريعة وجود الشدّة، فانه لمن الراجح ان يفقد، فقداناً تدريجياً، ايمانه مهما بلغ ذلك الايمان من الرسوخ في نفسه. ولا يكون فقدانه لايمانه هذا الا مساوياً لفساده فيجعل الى السطو أوجدت الذريعة ام لم توجد.

وعلى هذه الوتيرة يستجيب الصالح لاهواء الشطر الادنى من نفسه، متذرعاً بانه يستجيب لميل هذا الشطر حيال ما هو محض تخييل، وذلك لقاء الحصول على متعة ما. وهو كلما امعن في ذلك فانه يمكّن لاستبداد هذا الشطر به بحيث يصير محرك احاسيسه وسلوكه في اي وقت.

غير ان وعي الصفوة الراسخ بأن ما يشاهدون على خشبة المسرح محض صور للموجودات لينجلي ايضاً عن فارق اساسي ما بين غرض هؤلاء في الاقبال على مشاهدة أداء فنيّ وغرض العامة من الناس. فبينما يكون اقبال العامة على الفن الذي يصنعه الشعراء اشبه بادمان على عادة ما تنقلهم من وجودهم اليوميّ، فقيراً وضحلاً على ما هو عليه، الى وجود متخيلٍ يعثرون فيه على ما يلبي رغباتهم واهواءهم، يكون اقبال اهل الصفوة التماساً لمتعة جمالية قوامها السماح للنفس بأن تقف موقفاً لا يُسمح لها بوقوفه في الواقع، اي تعريضها الى ما يُعتبر في الحياة اليومية بمثابة شيء محرم، من دون ان تضطر الى اعتباره كذلك. ومن هنا، على ما يرى افلاطون، مصدر ثناء اهل الصلاح على الشاعر الذي يكون لعمله هذا التأثير عليهم. فالوقوف موقفاً جمالياً إزاء ما يجري يعني الاستعاضة عن الحكم على ما يُقال ويجرى في سياق عمل فنيّ الى الحكم على كيفية تأدية هذا العمل. فنحن، على سبيل المثال، بدلاً من ان نؤيد او ندين ما يصدر عن هذه الشخصية القصصية او تلك قياساً على موافقته او منافاته لما تقرّ به مقاييس العقل او التقاليد والاعراف، ترانا نثني او نستنكر على الفنان القدرة، او انعدام القدرة على اداء دوره. فأن نتخذ موقفاً جمالياً، ان نقوّم قدرة الشاعر على ابتكار شخصية قصصية، او براعته في سرد الحوادث او اللغة التي يعبر فيها عن هذا الموقف او ذاك، او التي يُنطقها شخوصه، ومن ثم نضرب صفحاً عن المضامين الاخلاقية والسياسية التي قد تتنافى والشرائع والاعراف التي يأخذ بها المتفرج، لهو من الخطر ما يساوي، ان لم نقل يزيد، على خطر تماهي المتفرج بشخوص الاداء الفني، بحيث يحس ما تحسه ويتبنى قولها وفعلها خلال مشاهدته العمل الفني. فكما ان حالة التماهي تفضي الى اتخاذ المتفرج الاحاسيس والافعال التي يتماهى بها خلال العمل الفنيّ نموذجاً لما ينبغي ان يحس ويفعل في الواقع، فان نهج التقويم الجمالي الذي قد يتبناه المتفرج ازاء ما يشاهد على خشبة المسرح قد يفضي به الى اتخاذ موقف مشابه في حياته اليومية إزاء حوادث فعلية. فهو عوضاً عن الاهتمام بما يحدث، والحكم عليه تبعاً لتوافقه او منافاته لمقاييس العقل وللشرائع والاعراف، فانك تراه ينظر الى «كيفية» حدوث ما يحدث، اي الى تجريد ما يحدث من مضمونه الاخلاقيّ او السياسي. وان تبني المرء لنهج كهذا كفيل بأن يؤدي به الى الوقوف موقفاً عدمياً من كافة القيَم والشرائع والاعراف، غير بعيد عن ذلك الموقف الذي دعا إليه الفيلسوف الألماني نيتشه. فرؤية تختزل الحوادث الى اشكالها، ومن ثم لا تعنى الا بأجزاء هذه الاشكال معتبرة ان دلالاتها السياسية والاخلاقية هي محض دلالات ينسبها اليها ذاك الذي يتمتع بسلطة نسب مثل هذه الدلالات تُلزم بأن من الممكن للمرء ان يعيش دون قيم وشرائع مشتركة بما يتنافى وشروط قيام اجتماع سياسي عادل.

خلاصة الامر، اولاً، ان متلقي الشعر التمثيلي أكان من ابناء العامة ام من افراد الصفوة، لهو تبعاً لافلاطون، عرضة لخطر هذا الفن. فمهما بلغ المتلقي من العصمة، فليس يسعه الا ان يُسلس قيادة للشطر الادنى من نفسه، ضارباً صفحاً عما يقتضيه الشطر الاعلى، هذا والا فانه لن يستطيع تلقي

العمل المعروض امامه. وثانياً، ان وقوف المرء موقف متفرج لا يُعنى بغير ما هو جماليّ في العمل الفنيّ لا يقل خطراً عن حالة المتفرج الذي يتماهى مع مجريات الحوادث الفنية. اذ ان ذلك كفيل بأن يجعل المرء يقف موقف المتفرج ازاء حوادث فعليّة تتطلب حكماً اخلاقياً او نشاطاً سياسياً.

لقد اشرنا الى ان السؤال الجمالي غير مستقل عند افلاطون عما تمليه مبادىء الاخلاق والسياسة العادلتين. للجمالي اثر على النفس لا ينكر على ما رأينا، وحيث ان النفس، بحسب الفيلسوف اليوناني، لهي صورة مصغرة للمدينة، فإن ما يصيب النفس من فساد لا بد وان يصيب المدينة بأسرها. فكما ان النفس تنقسم الى ثلاثة اقسام، كذلك ينقسم اعضاء المدينة. فهناك في النفس القسم الادنى الذي لا يطلب شيئاً سوى طلب الكسب واشباع الرغبات، كذلك فإن من اعضاء المدينة من لا همَّ لهم سوى كسب المال وإشباع رغباتهم وشهواتهم. وفي النفس شطر محب للشرف، وفي المدينة حرّاس وفرسان لا قيمة عندهم تعلو على قيمة الشرف. وهناك القسم الأسمى من النفس، وهو المحب للحكمة والعارف مُثل الموجودات، وفي المدينة يتمثل هذا القسم بالفلاسفة الذين ينبغي ان يناط بهم امر القيادة. فكما ان النفس لا تستقيم على اساس العدل والعقل الاّ اذا ما اسلست قيادها للشطر المحبّ للحكمة، فإن المدينة لن تعرف نظام العدل الاّ اذا ما اناطت القيادة السياسية والاخلاقية بمن يتمتع بحب الحكمة والمعرفة التي تفيض له تنظيم وإدارة المدينة تنظيماً وادارة يتوافقان واسس العدل. وكما ان النفس تفسد اذا ما وقعت اسيرة الشطر الادنى منها، فإن المدينة صائرة الى فساد اذا ما انيط امر قيادتها بمن هو دون المحب للحكمة منزلة، اي الفيلسوف الملك، غنيّ عن القول. وهو فساد قد يفضي في نهاية المطاف الى اشدّ مراحله سوءًا، اي سيادة حكم الطغيان واستعباد الجميع.(١١).

الانضواء في التقليد الفلسفي

كنا مهدنا لهذه الصفحات بالتساؤل عن مبرر العودة الى افلاطون. وسارعنا عندئذ الى القول بأن السؤال حول قيمة الشعر، بما هو شعر تمثيلي او ما يعادله من فنون درامية، لاسيما تلك ذات الإقبال الجماهيريّ، لم يستنفد نفسه بعد. ولكن اذا كان هذا هو المبرر الفعليّ، فلماذا لم ننطلق، اذن، من السؤال حول قيمة الشعر نفسه؟

المحقق ان هذا ليس سوى ذريعة احتجنا إليها لكي ننضوي في التقليد الفلسفي الذي لا بد من الانضواء فيه وإتباعه لكي يتسنى لنا العودة الى افلاطون. والتقليد يوجب العودة الى السابق فالاسبق، باعتباره السلطة المرجعية، اذا ما شئنا النظر في قضية ما تدخل في مدار الفلسفة.

غير ان العودة لا تكون بغرض الاسترشاد او الاستقواء بالمرجع في سبيل تعزيز اطروحة جديدة او دحضها فقط، كما هو الامر عليه في التقليد الدينيّ، وانما قد تكون ايضاً لرغبة في تحدي الاطروحة المرجعية نفسها- كموقف افلاطون مثلاً.

بيد انه رجوع لا يؤدي، في الاحوال كافة، الى هدم هذا التقليد او إبطال سلطة ما يندرج فيه إبطالاً تاماً (كما يحدث في مدار العلوم مثلاً) وانما هو، في النهاية، يعززها. فما يجعل التقليد الفلسفي تقليداً، انما يندرج في سياقه، سواء تعلق الامر بمسائله الكبرى ام الصغرى، قد يتعرض الى الكسوف او التهميش او الاستبعاد، بيد انه ليس هناك من في وسعه دخول اسوار هذا التقليد واستبعاد ما ينضوي فيه استبعاداً تاماً. فليست في الفلسفة سلطة يخوّل لها الاقدام على فعل كهذا. وانما ما أتى به المرء، مصادقاً ام داحضاً، فإنه لينضوي في تعزيز قوام هذا التقليد لا إضعافه.

ونحن لئن عدنا الى افلاطون فإنما ننضوي في هذا التقليد الذي هو نفسه، بحسب وايتهيد، ليس سوى هوامش وحواش على نصوص الفيلسوف اليوناني الرائد. وإننا نعرض لموقف افلاطون من الشعر، فنلخص مزاعمه ونبسط حججه ونسوقها الواحدة تلو الاخرى على وجه يشي بالترابط والتماسك ما بينها. ولا نكتفي بذلك، انما نستعين بشرح الشرّاح وتعليق المعلقين، ولا نفتأ نصادق على هذا الشرح او نرفض ذاك التعليق، مستعينين على الارجح بما جاء به من سبقنا من عرض لهذه الشروح والتعليقات. ثم اننا لا نلبث ان نعرج على ما يقوله هؤلاء الاخيرون ساعين الى الكشف عن بواطن القوة او مظاهر الضعف فيما يفيدوننا به. ونحن اذ نفعل ذلك فإننا نؤدي طقوس الانضواء في مدار التقليد الفلسفي.

والانضواء في هذا التقليد يوفّر لنا جملة من الاسئلة وبذرائع متعددة ومتضاربة. بيد انها اسئلة لا تفضي الى اجابات نهائية مطلقة، وانما هي من قبيل تلك الاجابات التي تفسح المجال لتعقيب او تعليق او رد. نسأل لم العودة

الى افلاطون؟ فنتذرع بالحاجة الى معرفة قيمة الشعر التي لم يُبت بأمرها نهائياً بعد. بيد ان الاجابة التي نأتي بها ما هي الاّ هامش ينطوي على دعوة الى إلحاقه بهامش آخر.

يبقى السؤال: لماذا لا نتبع هذا التقليد من دون ذريعة؟ لماذا لا نقول بأننا سنبسط موقف افلاطون من الشعر جرياً على تقليد فلسفي ما انفك يبسط اراء فلاسفة اسلاف، يناقشها فيحاج ضدها او يصادق عليها؟

الاجابة، ببساطة، لاننا نعرف سلفاً ان الاقدام على فعل كهذا انما ينطوي على إتباع تقليد فلسفيّ يفترض تأدية مناسك ومزاولة طقوس. وإن واحداً من شروط إتباع التقليد الفلسفي هو ان تجهل، او في اقل تقدير ان تتناسى، انك بصدد الانضواء في هذا التقليد. فإن لم تجهل هذا الامر، فليس ثمة، بعد، ما يبرر زعمك بأنك عازم على البحث عن «الحقيقة»، وفي اقل تقدير بسط رأي وسوق محاجة ترمي الى تعزيز هذا الرأي او دحضه، وهو الزعم الذي يستوي الانضواء المقصود وفقه.

فإذا ما أقبل المرء على الانضواء في هذا التقليد وهو على دراية بأمر هذا الانضواء، فإنه لا يعود محض منضو في اطار التقليد، وانما يصير منضويا في لعبة الانضواء في التقليد. بذا فإن ثمرة هذا الامر لا تنجلي او تقتصر على بسط رأي وسوق محاجة، وانما تقديم سرد لمثل هذه المحاولة. فينتهي المرء الى سرد قصة وليس محاجة ترمي الى البرهنة على امر ما. فحتى وان استوى السرد على محاجة كهذه، فإن الغرض في النهاية هو إبانة كيفية نجاح او اخفاق المحاجة المعنية في بلوغ مرماها.

حكاية إخفاق ونجاح

احسب ان ما اوردناه في سياق الصفحات السابقة انما يندرج في اطار هذا الضرب من الكتابة، اي سرد حكاية موقف افلاطون من الشعراء. هو سرد حكاية، اذن، وليس محض بسط آراء وعرض محاجات، لاننا ندرك سلفاً بأن في العودة الى النص الافلاطوني انما ننضوي في تقليد فلسفيّ عريق.

فأية حكاية هذه الذي نسوقها هنا؟

إن ما سردناه حتى الآن لينجلي عن حكاية نجاح واخفاق ذات اكثر من وجه واحد.

لقد افلح افلاطون، بحسب القصة التي اوردناها، في ان يُبيّن لنا المضار التي ينطوي عليها الشعر، والاهم من ذلك، مضار التسليم بأن الشعراء مؤهلون لان يلعبوا دور معلمي المواطنين في المدينة العادلة. فهو من دون ريب أبان لنا، على لسانه الناطق سقراط(١٢)، ان الشعراء لا يتمتعون بمعرفة كمعرفة اصحاب المهن والحرف، العملية منها او النظرية، ومن ثم فإنه لا يمكن الزعم بأن الشعر مهارة او حرفة من قبيل مهنة الطبيب وحرفة النجار. كما وأبان لنا ان بعض الشعر مفسد اذا ما لُقن للناشئة. بل وانه لم يخفق في إقناعنا بأن الشعر قد يكون مفسداً لعامة الناس وصفوتها على السواء. وفي النهاية فهو تمكن من إظهار قصور الزعم القائل بأن الشعراء مؤهلون للعب دور المعلمين المرشدين لسبيل الحياة القويمة.

بيد انه من وجه آخر لم يوفق كثيراً في إقناعنا بأن ما يأتي به الشعراء من معرفة لهو، تبعاً لفرضيته الميتافيزيقية، مما يقع على ثلاثة ابعاد من «الحقيقة»، اي من عالم المُثل الثابتة الخالدة. اما تحذيره من خطر فن التمثيل، باعتباره مناقضاً لـ«مبدأ الاختصاص»، فلا يبدو في غاية الاقناع. وما محاجاته حول شروط الاستمتاع بما يؤدى، فضلاً عن انتاج شعر ممتع، فإنها ليست بمحاجات جامعة مانعة بحيث تجيز دعوته الى إقصاء الشعراء من المدينة. اما بالنسبة لزعمه بأن الفلاسفة وحدهم المؤهلون لمعرفة الحقيقة، ومن ثم لعب دور المرشدين والحكام في المدينة العادلة، فإن هذا ليعتمد بالدرجة الاساس على مدى صلاح نظرية «المثل والمشاركة» التي يرسي عليها زعمه. وهذه النظرية على ما بسطنا، وبسط غيرنا، القول لا يمكن التعويل عليها في قبول ايّ زعم جديّ. اما المحاجة المتعلقة بفساد النفس وفساد المدينة فإن حظها من النجاح مكافىء لحظّها من الاخفاق.

وعندنا إن مصدر الاخفاق انما يعود الى ما تطرقنا اليه من امر تلك الانعطافة(١٣) في سياق شكل الجدل الافلاطوني، ما ترتب عليها من انعطافات لاحقة. ونحن اذا ما قارنّا بين المحاجات والمزاعم التي تنطوي الانعطافة المذكورة عليها، ادركنا ان الفارق الاساسي بينها لا ينبع مما تنصّ عليه او تفيد به، وانما من الفارق بين شكلها او طبيعتها. فجلّ المحاجات التي تنجح في مراميها انما هي تلك التي لا تنطلق من فرضية او مسلمة حول حقيقة ما هي عليه الامور، او ما تنبغي ان تكون عليه. ولا هي ترمي بالتالي الى بلوغ امر كهذا. اما المحاجات التي تنطلق من فرضيات مسبقة،

فاننا نجد بأنها غالباً ما تعجز عن الإقناع.

وأبلغ قرينة على ذلك هو الفارق بين المحاجتين اللتين اظهرتا لنا الانعطافة المذكورة في شكل الجدل الذي اتبعه افلاطون، اي محاجته حول معرفة الشعراء في محاورة «إيون»، اولاً، و محاجته في الكتاب العاشر من «الجمهورية»، ثانياً. وعلى ما بيّنا في حينه، فإن سقراط، لا يزعم في الحجة الاولى، بأنه يعرف طبيعة معرفة الشعراء. كل ما في الامر انه يشك في صحة زعمهم، او زعم من يؤدي قصائدهم، بأنهم يتمتعون بمعرفة من قبيل معارف اهل الحرف والنظر. وهو ينطلق في محاورته لايون من هذا الشك بما يُقيض له في النهاية إبطال زعمه.

صحيح أن سقراط ينتهي الى نسب معرفة الشعراء الى إلهام إلهي، بيد ان مثل هذا النسب لهو ابعد ما يكون عن تقرير حقيقة او طبيعة هذه المعرفة، وانما هو اشبه ما يكون بعزو الامر الى مجهول لا يُدرك مكنونه ولا يُعقل كنهه.

اما في المحاجة الثانية، فإننا لنجد ان سقراط لا ينطلق من شك او انعدام معرفة، وانما من مسلمة مستقاة من نظرية ميتافيزيقية بعينها (اي نظرية المُثل والمشاركة). فهو لئن يجادل بأن الشعراء لا يعرفون الحقيقة، فهذا لانه يفترض سلفاً بأن الحقيقة ليست في مظاهر الموجودات والحوادث التي يصورها الشعراء، وليست هي اصلاً في الموجودات والحوادث نفسها، وانما في المُثل المجردة الثابتة. وهذا، بحسب الفرضية الافلاطونية، ما يبيّن البون الشاسع بين ما ينتجه الشعراء وبين الحقيقة. فسبيل الحقيقة غير ممهد امام الشعراء، ومن ثم، فإنهم غير مؤهلين للعب الدور الذي ينيطه البعض بهم.

ولا يقف افلاطون عند هذا الحد- وبلوغه هذا الحد لهو مما يؤشر الى صعوبة لا يمكن تجاوزها او إغفالها بمكان: مثلاً، أين هو عالم المُثل الذي يفترضه افلاطون؟ وأية علاقة تربطه بالموجودات؟ وكيف نعلل علاقة المُثل بالموجودات في ظل حقيقة التكاثر والانتشار والانقسام والفناء الذي يلازم الموجودات؟

لا يقف افلاطون عند هذا الحد، اذن. وهو لو شاء الوقوف هنا، لما احتاج تجاوز حدود المحاجة الاولى اصلاً. وإن ما يرد في محاورة «إيون» ليكفي رداً مفحماً لزعم الزاعمين بأن الشعراء لهم معلمو اثينا. والمشكلة ان افلاطون لم يكتف هنا بالنهج السقراطي في الجدل، وبذا فإنه لم يكتف بإظهار خواء هذا الزعم. ففي بلوغه هذا الطور من المحاجة ضد الشعراء، كان افلاطون قد سلّم بحاجة مواطني اثينا الى معلم يهديهم الى السبيل القويم، ومن ثم فإنه اراد ان يُبيّن بأن الفلاسفة وليس الشعراء هم من في وسعهم لعب دور المعلم هذا.

لن نتوقف هنا عند الدواعي التي دعت افلاطون، بحسب السرد الذي نسوقه في هذه الحكاية، الى التسليم بأن مواطني المدينة بحاجة الى معلم هو الفيلسوف-الملك، وعلى امل ان يتضح مثل هذا الامر في النهاية.

إن سبيل الحقيقة غير ممهد، بحسب افلاطون، لما دون محبي الحكمة، الفلاسفة. لهذا فإن هؤلاء دون غيرهم هم المؤهلون للعب دور معلمي وقضاة وحكّام المدينة الصالحة. بيد ان افلاطون يخفق في تقديم محاجة جامعة مانعة في هذا الخصوص. وهو، اولاً، يخفق للصعوبة الذي تكمن في الفرضية الميتافيزيقية التي ترسو المحاجة عليها، اي الزعم بأن هناك عالم مُثل مجردة وثابتة. وثانياً، لان افلاطون في سياق الكتاب العاشر لا يزعم بأن من الاستحالة على الشعراء بلوغ الحقيقة، وانما هو امر عسير فقط. بل وعلى ما يفيدنا فإن عزوفهم عن استلهام الحقيقة انما مرده الى صعوبة إيصال ذلك الى الجمهور من دون التضحية بسمة الإمتاع التي تتمع بها اعمالهم، ومن ثم، من دون التضحية باهتمام السواد الاعظم من الجمهور. وبذا فإن محاجة افلاطون تنقلب في هذا السياق الى محاجة ضد الشعراء الذين لا همّ لهم سوى الظفر بالشعبية والفوائد التي تعود بها عليهم. وإن في هذه المحاجة الا ينكر بأن الشعراء ليسوا عاجزين عن انتاج شعر مفيد، اذا ما شاؤوا ذلك، بما يبطل حكمه الداعي الى إقصاء كافة الشعراء عن المدينة. فلم لا يشجع افلاطون الشعراء على السعي الى إستلهام الحقيقة في اعمالهم عوضاً عن الدعوة الى إبعادهم؟

ثالثاً، واخيراً، فإن افلاطون بعدما يزعم بأنه قد برهن على حجم الافساد الذي يُلحقه الشعر بالجمهور، عامته وصفوته على السواء، وبعدما يزعم بأن لا مناص من إيصاد ابواب المدينة دون الشعراء، فإنك تجده يترك باب الجدل مفتوحاً امام من يشاء اقناعه بخطل رأيه. وهذا مما يبدو بمثابة تنازل لا يتوافق كثيراً مع غرض صاحب «الجمهورية»، اذا ما افترضنا بأن غرضه هو اقامة مجتمع عادل يحكمه فيلسوف-ملك. فأن يُترك باب الجدل مفتوحاً، انما يدل على

ان تصميم المدينة المنشودة لم يكتمل بعد، او ان ابواب المدينة نفسها ستكون مشرعة امام المجادلين، وهو ما يخالف التنظيم الذي يتوخاه افلاطون ويوصيّ بإتباعه. فباب الجدل انما يكون مفتوحاً في المدينة الديمقراطية، ومثل هذه المدينة انما هي غارقة في فساد لابد مفضٍ الى حكم الطغيان.

فهل افلح افلاطون، حقاً، في تجاوز التعالي على المدينة الديمقراطية التي شاء تجاوزها نحو مثال قويم وأبديّ الصلاح؟ هل افلح افلاطون في إتباع نهج تعبير مفارق لذاك المتبع في المدينة الديمقراطية؟

الخلاصة التي يجوز لنا بلوغها، والتي ترمي الحكاية الى بلوغها اصلاً، ان افلاطون اخفق لانه إنتقل بسقراط من موقع ذاك الذي لا يعرف، الى موقع هذا الذي يعرف، من ذاك الذي يطرح اسئلة الى هذا الذي يُجيب عليها. وعلى ما تشمل حنة آرنت بصورة رائعة، فإن سقراط السابق على افلاطون، انما شاء لعب دور «النعِرة» وهي ذبابة الخيل، التي توقظ النائم من سباته العميق، ولعب دور القابلة التي تُسهم في ولادة المعرفة، ودور «الشعاع الكهربائي» الذي يورث سامعه، او محاوره، الشلل الذي يكتنفه، أي بما هو الحيرة التي يعاني منها ذاك الذي لا يمتلك اجابات حاسمة(١٤).

لقد عمد افلاطون الى نقل سقراط من موقع ذاك الذي يوقظ الناس من غفلتهم فينبههم الى مقدار الالتباس الذي تنطوي عليه مقولاتهم وظنونهم، ومن ثم يحضهم على التفكير بها او تفكيرها، الى ذاك الذي يُلقن المعتقدات ويعلم الحكمة. باختصار من سقراط المواطن النموذجي للمدينة الديمقراطية الى سقراط الحكيم مشرّع المدينة وحاكمها.

مقتل سقراط

لبث افلاطون مخلصاً للروح السقراطيّة الداعيّة الى استئناف التفكير والجدل، فأخفق في مسعاه. فالروح السقراطية ديمقراطية بطبيعتها. وابلغ دليل على ذلك هو النهج الذي يتوسله: الحوار الذي يوقظ النائم من سباته العميق ويقوده في رحلة تفحص لاشد معتقداته رسوخاً بما يكشف له عن الالتباس الذي تنطوي عليه.(١٥). ومثل هذا النهج لا يمكن ان يركن الى خلاصات محددة او يطمئن الى مقولات نهائية. لذا فهو يترك باب الجدل مفتوحاً، لانه لا ينفك يجري في دوائره(١٦).

فلا يمكن لمواطن المدينة الديمقراطية ان يصل او يزعم الوصول الى إجابات حاسمة نهائية، وانما على العكس لا ينفك يسائل الإجابات التي يحصل عليها. ولعل مثل هذه المساءلة هي وجه من الانغماس في التفكير الذي لا يعرف الكلل، والذي من شأنه وحده تعليم مواطن المدينة الفضيلة عوضاً عن اسلوب التلقين(١٧).

ومن خلال اتباعه هذا الاسلوب في طلب المعرفة والحقيقة، كان سقراط يمارس الحق الذي تكفله له الديمقراطية، وتحضه على استخدامه. ولقد فعل سقراط ذلك على أكفأ وجه، بيد ان النظام الديمقراطي، خذله وقتله. اغتالت المدينة الديمقراطية مواطنها النموذجي، فهل ثمة من دليل أنصع، بحسب افلاطون(١٨)، على من هذا على فساد وجور المدينة؟

والخلاصة التي لابد من بلوغها هي ان في الديمقراطية دعوة الى الفساد لا تُقاوم!

ان المدينة قابلة للفساد قابلية النفس، بل ان فساد الاولى لهو من فساد الثانية. وكما ان النفس تفسد اذا ما أخلت نفسها نهباً للمشاعر والأهواء تستأثر بها، بحيث تقع اسيرة في قبضة الشطر الادنى منها، كذلك تفسد المدينة اذا ما تحكّم بها من تستأثر بهم الاهواء والرغائب. ولقد منحت الديمقراطية، تبعاً لـ«دستور صولن»(١٩) ابناء اثينا الحق في انتخاب القضاة والحكّام، فجعلتهم هدفاً لتملق المتملقين وتزلف المتزلفين. وهؤلاء لم يكتفوا بأن يخاطبوا مشاعرهم واهواءهم دون عقولهم، وانما وعلى مدى الايام والسنين، غرسوا في الناس من الظنون والتحاملات التي تصوّر لهم الصالح مُفسداً والفاسد مُصلحاً.

ليست الديمقراطية مُفسدة بطبيعتها، غير انها قد تمهد السبيل الى الافساد. فهي تتيح لكل من هبّ ودبّ إدعاء المعرفة والإمساك بناصية الحكمة: خطباء وشعراء واصحاب حرفٍ يدعون معرفة حكمة لا يعرفونها. بل وفي ظل سيادة «دستور صولن» والعهد الديمقراطي الاثيني انتشرت مدارس ومعاهد تلقن الناس الحكمة وفن الخطابة، بما اشاع ادعاء المعرفة والتكلم بلغتها عوضاً عن السعي اليها من سبيل التفكير.

وكيف لمن لا يعرف ويدعي المعرفة ان يستميل قلوب الناس اليه ما لم يبادر الى تملقهم؟ ما لم ينطق بما يستجيب لاهوائهم ويعزز تحاملاتهم وتصوراتهم المسبقة؟

لقد جاء الدستور الجديد لكي يردم الهوة الفاصلة ما بين اغنياء المدينة وفقرائها، وفي اقل تقدير، لكي يقلص المسافة

الآخذة بالاتساع فيما بينهما. وهو سعى الي ذلك من خلال منح صلاحيات واسعة لعامة الناس يحق لهم بموجبها اختيار حكامهم وقضاتهم بالقرعة. بيد ان الناس لم تلبث بمنجى من أدعياء المعرفة بينهم ومن محترفي تلقين الحكمة وتعليم فن الخطابة ممن وفدوا عليهم. ومن ثمّ، فإنه لم ينقض وقت طويل حتى دبّ الفساد في المدينة.

إن آفة الديمقراطية العدمية. فحيث تنعدم المقاييس والمعايير يسود الرأي الواحد سيادة نقيضه التام. ويصير اي كلام، اي زعم او حكم، جائزا ما عثر قائله على مستمعين. يصير من الجائز تصوير الامور على غير ما هي عليه، او على غير ما تمليه طبيعتها. فيصوّر اهل الصلاح في مواقف مزرية، ويُصوّر الآلهة وقد استبدّ بهم الغضب او استولت عليهم الشهوة، ويمثل العاقل دور المجنون وقد يقلد اصوات الحيوانات واصوات الرعود والامواج..الخ. ويُشجع الناس على تقليص الوجود الانساني بأسره الى لحظة درامية واحدة، او الى النظر الى ما يجري في الواقع وكأنه محض حوادث متخيلة، او درامية، بما يعزز النظرة ذات النزعة الجمالية التي لا تكترث الى ما يحدث ويُقال بقدر ما تُعنى بكيفية حدوثه وقوله، اي تُعنى بالشكل دون المعنى والمضمون. وفي الشعر تجلت معالم هذه العدمية على وجه ابلغ منه في ايّ وجوه التعبير الأخرى. فالشعر، على ما سبق الاشارة، يخاطب الشطر الادنى من النفس، فيعطل بذلك النفس المفكرة وعملية التفكير نفسها، بما يترك الناس عرضة لهبوب التعاليم والمعتقدات، الصالح منها والمفسد على السواء.

واذا ما تفشت العدمية انعدم التوافق الكافي لضمان الوحدة، وشاعت الفرقة شيوعاً يفضي الى الفوضى والحرب الأهلية. وفي اقل الاحوال سوءاً، وتبعاً للسرد الافلاطوني، فإن هذا ما يمهد السبيل لظهور مستبد يصوّر للناس بأنه واحد منهم، جامع قلوبهم وموحّد كلمتهم وغاياتهم، بما يوقع المدينة اسيرة في قبضة الطغيان.

ان هذا السرد ليستوي تبعاً لما تمليه «مرافعة» او «دفاع» سقراط عن نفسه. فلقد سعى سقراط، بحسب دفاعه عن نفسه، الى مواجهة الفساد من خلال البرهان على ان ادعياء المعرفة ومحترفي تعليم الحكمة وفن الخطابة يجهلون ما يدّعون معرفته. وهو نفسه لم يكن مسلحاً بأية معرفة سوى معرفته بأنه لا يعرف. ولئن لم يتقاعس عن إيقاظ النائمين وبثهم شكوكه، فإنه لم يحاول استبدال مفاهيمهم وتصوراتهم بأخرى، وانما إكتفى بحضهم على الانغماس في عملية التفكير، باعتبارها عملية تفحص وقراءة لا نهائية، وهي وحدها ما يهب الحياة الانسانية معنى. بيد ان السعي الى المعنى لابد وان يهدف الى بلوغ يقين ما. ولابد لليقين من أن يتجسد في حقيقة يتعرف اليها المرء في النهاية ويركن اليها، والاّ فإن الانغماس في عملية التفكير المنشود سيبدو من قبيل العبث او اللعب. فإلام يكون التفكير، إذن، اذا لم يكن ثمة امل في بلوغ اليقين؟

لا يسع سقراط الإجابة على سؤال كهذا إجابة حاسمة والاّ فإنه يضع حداً لعملية التفكير، ومن ثم لحياة النفس المفكرة، وبكلمات قليلة ان يستغرق في النوم او يموت.

إن حياةً لم تتعرض للفحص والقراءة المتواصلين لا معنى لها، بحسب سقراط، ولا سبيل الى بلوغ الفضيلة فيها. والتفكير بما هو تفحصٌ لما نظن ونؤمن ونسلّم به، قد يخلق علاقة جديدة بالعالم من حولنا هي علاقة الحيّ بالاحياء. ولكن خلاف ذلك فإنه لا يمكن الكلام على فائدة او نفع عمليّ متفق عليه بأنه كذلك. علاوة على ذلك، فإن تفكير الظنون والمعتقدات تفكيراً متواصلاً قد يقود الى خلاف ما هو منشود، الى سفسطة وعدمية وتشوش وانعدام ثقة. وهذا ما حصل لبعض تلاميذ سقراط.

في الوقت الذي قُبض عليه وحوكم بتهمة إفساد عقول الشباب، وجد سقراط ان جلّ ابناء المدينة قد إستقال من مهمة التفكير، او لم يقيض له مباشرتها اصلاً. فهم كانوا قد ركنوا الى جملة محددة من المفاهيم والتصورات والتحاملات التي لم تتعرض الى اية مساءلة او فحص. لهذا فإنه خلال محاكمته لم يضطر لان يدافع عن نفسه ضد خصومه المرئيين عندئذ فقط، وانما ايضاً ضد خصومه غير المرئيين، او الأولين على ما يصفهم في «دفاعه» (٢٠). من هؤلاء شعراء وخطباء واصحاب حرف ذهبت بهم الظنون الى انهم يمتلكون حكمة لا حدود لها. فالخصوم الأولون هم من علّم اعضاء لجنة المحلفين الموكلة بالحكم عليه، وهم من غرس في نفوسهم تحاملات وتصورات لا اساس لها من الصحة.

ولكن اذا ما افلح سقراط في تفنيد مزاعم ميليتوس وانيتوس وليسون، اي خصومه الفعليين، فأي حظ له من الفلاح في التصدي للخصوم الأولين، خلال مرافعة واحدة، وهو الذي لم

يفلح في مسعاه طوال حياته؟ كيف سيتأتى له تحرير عقول قضاته من ربقة ما غرس في نفوسهم من تحاملات على مدى حياتهم في غضون المحاكمة ذاتها؟

والحق فإنه اذا ما وشى هذا السؤال باستحالة عمليّة من نوع محدد (اي تحرير عقول قضاته) فإنه يشي ايضاً باستحالة عمليّة من نوع آخر، اي انعدام جدوى الانغماس في التفكير الذي يمكن لسقراط ان يكافىء من يحررهم به. ففي النهاية، ايّ خلاص يهيئه سقراط لقضاته اذا ما افلح في تحريرهم من عبء تحاملاتهم؟ ولمَ لا يكون نيتشه محقاً حينما يزعم بأن أثينا لم تقتل سقراط، وانما هو الذي اختار الموت؟ وهو اختار الموت لانه كان مريضاً من الحياة(٢١). ولان الموت هو السبيل الوحيد للكف عن عملية التفكير المزعومة.

افلاطون اديباً

والآن ماذا عن تلميذ سقراط النجيب؟ ماذا عن افلاطون؟

تطرقنا من قبل الى تلك الانعطافة التي حصلت في موقف افلاطون من معرفة الشعراء وذلك من خلال انتقاله من موقع ذاك الذي لا يعرف (كما في محاورة «ايون») الى موقع هذا الذي يعرف (كما في الكتاب العاشر من «الجمهورية»). وعزونا إخفاق افلاطون في تقديم محاجة جامعة مانعة في سبيل موقفه الرامي الى إبعاد الشعراء عن المدينة العادلة الى هذه الانعطافة. وإنه ليتوجب علينا ان نسأل الآن، ما الذي كان في وسع افلاطون ان يفعله سوى ان ينتقل بـ«بطله» من الموقع الاول الى الآخر؟

إن سقراط وخصومه لهم جميعاً نتاج سيادة الحكم الديمقراطي. بيد ان خصوم سقراط هم الذين انتصروا في النهاية وليس لما دون سبب معقول. صحيح ان هؤلاء الخصوم كانوا محض ادعياء معرفة، بيد انهم من الجليّ قد استجابوا الى حاجة اساسية عند الناس. فالناس في عهد الديمقراطية، كما في اي عهد آخر، هم في حاجة الى من يعرف، الى من في وسعه ان يكشف لهم اسرار ما لا يعرفون ويمضي بهم الى شاطىء اليقين– في عهدنا الراهن يمكن ان نتحدث عن «الخبراء» و«موجهي الرأي العام» و«مهندسي الاجماع» كمعادل لأدعياء المعرفة في عهد سقراط–. غير ان سقراط عزف عن إدعاء المعرفة، بل انه لم يكتف بذلك، وإنما عمد الى بثّ الشك في ما رُكن اليه من يقين.

ولابد ان افلاطون ادرك بأن النهج السقراطي، اي دفع الناس الى الانغماس في عملية تفكير لا نهائية، لهو نهج معدوم الجدوى. فمن يريد الاستيقاظ الى الحيرة التي تثيرها المعرفة حينما يكون في وسعه الاطمئنان الى اليقين، اي يقين؟ ولقد ثبت لافلاطون ان الناس غير محصنين ضد الحاجة الى من يعرف، والى من يوجه حياتهم وجهة اليقين، بما يجعلهم فريسة سائغة لأدعياء المعرفة. وإذا كان لابد من طلب العلم فلابد من معلم. لهذا فإنه يُعيد تصوير سقراط كمحب حكمة هو الأكفأ الى بلوغ الحقيقة، ومن ثم التربع على سدة الحكم. والحقيقة المزعومة هي عالم المثل المفارق الذي لا يمكن لاحد بلوغه الاّ الفلاسفة. وفي الانتقال بسقراط من موقع من لا يعرف الى موقع العارف، فقد عمد افلاطون الى تعميم الماهيات على كافة الموجودات ومن ثم فصلها عنها بحيث تشكل عالماً مستقلاً مفارقاً(٢٢).

بيد ان الانعطافة الفعليّة انما حدثت في حياة افلاطون الفكرية وفي تاريخ الفلسفة نفسها. فهو، وخلافاً لمعلمه، قرر ان يكف عن ان يكون مواطناً للمدينة والديمقراطية، واقله كذلك مواطنها النموذجي. فهو قرر ان يعلّم ويكتب بما يُغني عن الحكم الديمقراطي ويحول دون الوقوع في قبضة الطغيان: « كنت منذ حداثة سني» يقول افلاطون في الرسالة السابعة، «اصبو الى ما يصبو اليه العدد الاكبر من الفتيان من اترابي اي الى العمل في السياسة، كنت انتظر بفارغ الصبر السن التي اصبح فيها قادراً على ذلك.»

ولقد بلغ افلاطون تلك السن في عهد سيادة الحكم الديمقراطيّ. غير ان ذلك الحكم سرعان ما تمخض عن جور واستبداد بما خيّب امله وجعله يكره السياسة ويعتزلها. وعبثاً حاول استعادة الثقة بالسياسة في بلاده والامل بإصلاحها والتخلص مما فسد فيها، فلم تزده الايام الاّ خيبة وقنوطاً: «..ادركت اخيراً ان السياسات الحاضرة جميعها قد فسدت تماماً واضحى شفاؤها مستعصياً بدون استعدادات قوية وظروف مواتية ملائمة. فأخذت اثني على الفلسفة الحقيقية واجاهر بأنها وحدها قادرة على ان ترينا الطريق الى العدالة في الحياة الاجتماعية والفردية. وعليه لن تنجو البشرية من ويلاتها ما لم تصل الى حكم ذرية الفلاسفة او يتعلم الحكّام الفلسفة الحقيقية.» (٢٣)

ولا شك في ان هذه الرسالة تكشف لنا سر الانقلاب الذي وقع في حياة افلاطون، وفي اقل تقدير تصادق عليه. بيد ان التصوير الادق، والاوفق لنهاية حكاية افلاطون والشعراء،

هو ذاك الذي يمكن ان نستمده من تشخيص هايدغر للموقع الذي احتله المعلم نفسه (سقراط) في الفلسفة. يقول هايدغر ان سقراط طوال حياته والى موته لم يفعل شيئاً سوى ان يضع نفسه في وسط التيار الهوائي والمكوث فيه. و«تيار الهواء» هذا هو المجاز الذي استخدمه سقراط نفسه في وصف عملية التفكير من حيث انها تُحدث اثراً لا ينكر وان لم تكن مرئية. لذا فإن سقراط لم يكتب شيئاً. « ذلك ان من يشرع في الكتابة لابد وان يفرّ من التفكير على نحو ما يلوذ الناس بأقرب ملجأ هرباً من ريح عاتية، وكل المفكرين الكبار الذين جاؤوا بعد سقراط انما كانوا من قبيل هؤلاء اللاجئين. فمعهم صار التفكير ادباً»(٢٤).

ولقد قرر تلميذ سقراط ان يلجأ إلى التفكير، بالمعنى السقراطيّ، فاعتزل السياسة. فعوضاً عن ذلك، قرر الكتابة، فحوّل التفكير الى الأدب. وهذا عندنا ما يرقى الى إرساء اسس الفلسفة كتقليد لا نقاوم الرغبة على الانضواء فيه. فنحن من خلال اتباع هذا التقليد، نسوّغ لانفسنا الفرار من التفكير واللواذ بملجأ الادب.

ترى أبسبب وعينا هذا نعتبر الامر حكاية تُروى؟ وأية حكاية هذه؟ أهي حكاية افلاطون مع الشعراء؟ ام مع النظام الديمقراطي؟ ام انها حكايتنا «نحن» مع الشعر والديمقراطية والعلاقة بالتقليد الفلسفيّ؟

الهوامش:

١) آثرنا إعتبار سقراط «بطلاً» للمحاورات الافلاطونية، على اعتباره صاحبها او شريكاً فيها، لا إرتياباً في صحة وجوده التاريخي، وانما، اولاً، لان التمييز ما بين المحاورات السقراطية وتلك الافلاطونية امر غير محسوم اصلاً. والتمييز الذي عوّلنا عليه هو ذاك التمييز الذي يمكن ان نلمسه في النص نفسه، مثلاً، ما بين موقع سقراط في محاورة «ايون» وما بين موقعه في «الجمهورية». باختصار، انه التمييز الذي يتمثل في انتقال سقراط من موقع ذاك الذي لا يعرف الى موقع ذاك الذي يعرف. وثانياً، لانه من الاوفق في السياق السرديّ الذي توسلناه ان يظهر سقراط بمظهر الشخصيّة القصصية.

٢– اعتمدنا على ترجمة دزموند لي الانجليزية لنصّ «الجمهورية»، طبعة «كلاسيكيات بنغوين»، لندن، ١٩٥٥. غير اننا استشهدنا في اكثر من مناسبة واحدة بترجمة حنا خباز العربية.

٣– الكسندر نيهاماس «افلاطون والإعلام الجماهيري»، فصلية «ذا مونيست»، العدد ٧١، ١٩٨٨.

٤– هذا ما يجادل به كريستوفر جاناواي في كتابه «صور الامتياز– نقد افلاطون للفنون» اكسفورد، ١٩٩٥. ولقد افدنا كثيراً من تلخيص جاناواي لبعض اشدّ محاجّات افلاطون التباساً.

٥– جاناواي، المرجع السابق.

٦– افلاطون، «ايون»، الترجمة الانجليزية، ترافور ساندرز، «كلاسيكيات بنغوين»، لندن، ١٩٨٧.

٧– هذا ما يراه الشاعر الانجليزي شيللي مثلاً.

٨– لا وجود لمثل هذه الخلاصة في محاورة «ايون» نفسها، وانما هي مستقاة من الكتاب العاشر في «الجمهورية». وحيث اننا نعرض لموقف افلاطون من الشعراء باعتباره موقفاً متماسكاً، فلا ضير من تقديم هذه الخلاصة حيث لا مسوّغ يُنكر لها.

٩– لا ريب في ان هذه الانعطافة في موقف افلاطون لتتمثل في تقويمه لفن التمثيل. بيد انها تشي بما هو اعمق انقلاباً وابعد في موقفه الفلسفي عامة، لا سيما فيما يتعلق بكيفيّة تقديمه لسقراط. وعلى ما سبق وأوجزنا (انظر هامش رقم ١) فسقراط يحتل في محاورة «ايون» موقع ذاك الذي لا يعرف، اما في «الجمهورية»، لا سيما في الكتاب العاشر منها، فإنه يحتل موقع الفيلسوف العارف اسرار عالم المُثل.

١٠– ج.ر.ف. فيراري «افلاطون والشعر»، في «تاريخ كامبردج للنقد الادبي– الجزء الاول، النقد الكلاسيكي» كامبردج، ١٩٨٩.

١١– في سبيل تلخيص مفيد للمراحل التي تمر بها المدينة منحدرة الى عهد الطغيان، انظر كتاب جيروم غيث «افلاطون»، الفصل الثاني، بيروت، ١٩٧٠.

١٢– انظر الهامش رقم (١).

١٣– انظر الهامش رقم (٩) وما يحيلنا اليه في النص.

١٤– حنة آرنت «حياة العقل»– «الجزء الاول، التفكير– جواب سقراط» نيويورك، ١٩٧٨.

١٥– يرى نيتشه ان انتماء سقراط الى المراتب الدنيا هو الذي دفعه الى توسّل اسلوب «الجدل المنطقيّ». فالمرء انما يختار هذا الاسلوب حينما ينعدم لديه اي اداة اخرى «فالجدل المنطقي هو سلاح الخندق الاخير في يد اولئك الذين لم يبق في ايديهم سلاح.» انظر «أفول عهد الاوثان– مشكلة سقراط»، «كلاسيكيات بنغوين»، لندن، ١٩٦٨. ومثل هذا الرأي «التحقيريّ» لغرض لسقراط، يعزز الظن بأن سقراط كان، بلغة هذه الايام، يلعب دور «الناقد المنشق»، ضد اصحاب النفوذ في اثينا.

١٦– حنة آرنت، المصدر المذكور سابقاً.

١٧– المصدر السابق.

١٨– في «الرسالة السابعة» يتخذ افلاطون من ادانة سقراط قرينة لا تدحض على فساد وجور النظام الديمقراطي. نقلاً عن جيروم غيث في المرجع المذكور سابقاً.

١٩– المصدر السابق.

٢٠– افلاطون، «مرافعة»، في كتاب «محاورات افلاطون الكبرى»، الترجمة الانجليزية، نيويورك، ١٩٥٦.

٢١– نيتشه، المرجع المذكور سابقاً.

٢٢– بحسب ارسطو فإن هاتين هما الاضافتان اللتان قدمهما افلاطون الى نظر سقراط الميتافيزيقيّ.

٢٣– افلاطون، المرجع المذكور سابقاً.

٢٤– نقلاً عن حنة آرنت في المرجع المذكور سابقاً.

من الحرف الى العبارة

تضاريس الابداع الحر في التجربة الصوفية

ميثم الجنابي ★

«فلنقتبس حرفا من حرف كما نقتبس نارا من نور» (النفري)

إن الرؤية المتجددة في تذوق الابعاد المترامية بين عوالم الملك والملكوت هي التعبير الوجداني عن تضاريس الابداع الحر في تمثله حقائق التجربة الصوفية، فهي رؤية لا تقف عند حد محدود وتعيد مع ذلك انتاج نفسها في كل ابداع اصيل.

أ. الحرف: اعوجاج الخطوط واستقامة الروح

الحرف هو ليس فقط ميدان المقارنات الممكنة للعقل (المنطقي) والوجد البياني والمعنى (الحدسي)، بل رمز الوجود وعنصر الكون والفساد (الصيرورة والانحلال، التركيب والتحليل) كما في موقف النفري القائل:

حرف لغات وتصريف
وتفرقة وتأليف
وموصول ومقطوع
ومبهم ومعجم
وأشكال وهيئات

وفي موقف آخر:

الحرف ناري
الحرف قدري
الحرف دهري
الحرف خزانة سري

الحرف قادر على أن يكون عنصر اللغات وتصريف الامور وتفرقتها والربط والقطع والابهام والاعجام والأشكال والهيئات استنادا الى أن لكل منها حرفا، أي لكل وجود في الاستعداد والهيئات حروفه، كما ان لكل لغة حروفها.

أن يكون الحرف نارا وقدر المرء ومصيره وخزانة اسراره يعني انه سر المعنى القائم في الكلمة لان الكلمة هي وحدة حروف، ومعناها موقف وعقد ونية يتجلى في ظاهر الكلمة وباطنها (حقيقتها)، من هنا موقف النفري:

المعرفة حرف جاء لمعنى
فان اعربته بالمعنى الذي جاء له نطقت به.

ولا يعني ذلك سوى ضرورة وحدة الظاهر والباطن بالنسبة للمعنى المتشكل في الحرف التي وضعها في موقفه:

لا تجمع بين حرفين في قول ولا عقد إلا بي
ولا تفرق بين حرفين في قول ولا عقد إلا بي
بي يجتمع ما جمعت ويفترق ما فرقت

الزم النفري الروح المبدعة بضرورة تمسكها الدائم بوحدة الظاهر (الجمع بين حرفين) والباطن (العقد) بالحق. إذ بالحق فقط تجتمع حقائق الحروف ومعناها في الكلمة، وفيه تتفرق، أي أن للمواقف المتنوعة في الابداع معانيها حالما ترتبط بالحق وحالما تفترق عنه، وقد حدد ذلك علاقة الصوفي بالحرف، باعتباره عنصر المعاناة المخلصة ونغما في ابداع حقائق الكلمة واسرارها (بواطنها):

فلتقتبس حرفا من حرف
كما تقتبس نارا من نور
اخرج باء من باء
واخرج ألفا من ألف

فاقتباس حقيقة الحرف من الحرف هو كاقتباس النار من النور، وهي العملية الأعمق في استخلاص الحقيقة، فالنور من النار هو المجرى الطبيعي لوجود الأشياء، بينما خروج النار من النور يفترض احتراق الأنا في صبرها من أجل تكثيف الحقائق في أشعة الباطن. ومن ثم ليس استخراج الباء من الباء والألف من الألف سوى استخراج النار من النور. بمعنى تكثيف حقائق الباء والألف او المكونات الضرورية والجوهرية للكلمة في كلمة الروح، لهذا طالب بالخروج من الحرف:

يا عبد اخرج من بين الحروف
فاذا جزت الحرف وقفت في الرؤية
واجعل الحرف وراءك وألا فلا تفلح!

★ كاتب واكاديمي عراقي يقيم في موسكو.

ان هذا الخروج والتجاوز والسباق هو الذي يجعل المبدع قادرا على السير مع الحروف في مقاصدها ومعانيها المتنوعة باعتبارها حروفا لكلمة الروح:

الحرف يسري حيث القصد

جيم جنة! وجيم جحيم!

لم يقصد النفري بذلك سوى ان معاني الكلمة في مقاصدها لا في حروفها، أي في تطابق الحس والعقل والحدس فيها، بحيث يجعل منها تعبيرا عن الحقيقة فالابداع ليس تركيبا للحروف في الكلمة، بل صهر للحروف في المعنى، أي تركيب الكلمة من معاناة المعنى، وقد اعطى ابن عربي لهذه الفكرة أبعادها الحسية والعقلية والذوقية (الملكية والملكوتية والجبروتية) في موقفه من العالم باعتباره كتابا مسطورا ومرقوما ومجهولا، فقد جعل من العالم كتابا ينبغي قراءة كلماته من اجل ادراك معناه، وجعل من المجهول حقيقته الحية لان المجهول يفترض جمع الهمة من أجل اكتشافه، فالسطور (بالتسطير) والمرقوم (بالترقيم) هما وجهان للمجهول. فكما ان المعرفة هي ادراك بين مجهولين، والانسان هو وجود بين طورين كذلك الكلمة هي وجود بين حرف ومعنى، من هنا تأويل ابن عربي تسمية حروف المعجم من عجمتها، وذلك لانها عجمت عن الناظر فيها معناها، فغياب المعنى او عجمة الحروف ينبع، من كونها «أئمة الألفاظ» التي يستحيل بدونها ادراك المعنى، كما يقول ابن عربي:

ان الحـــروف ائمـة الالفـاظ شـــهدت بذلك ألســن الحفاظ

وتقول لولا فيض وجودي ما بدت عند الكـلام حقائق الألفــاظ

حاول ابن عربي أن يعطي لما اسماه النفري بسريان الحرف حيث القصد أبعادا شاملة في الصيرورة والكينونة، والوجود والابداع، فقد تكلم عن مراتب الحروف والكلمات والعالم كما لو انه اراد تنسيق وترتيب وتنغيم النسبة (العلاقة) بين الحس والعقل والحدس، والبيان والبرهان والعرفان، والطريقة والشريعة والحقيقة، والملك والملكوت والجبروت، والنماذج الاخرى في وحدة لها معناها الخاص في الكلمة، فقد وجد في (ألم) القرآنية تجليا لثلاثية الملك والملكوت والجبروت، فالألف اشارة الى التوحيد او الواحد (الملكوت) والميم اشارة للملك الذي لا يهلك (الوجود) واللام اشارة للواسطة (الجبروت)، فكما يبدأ الميم (الكون والوجود، عالم الملك والشهادة) وجوده من اللام (الواسطة، عالم الجبروت) المرتبط بالألف (عالم الملكوت) كذلك الحال في (ألم)، حيث يربط اللام بين الألف والميم في كل واحد له معناه الخاص، أي معنى النسبة المتجانسة القائمة في كل ابداع.

ووضع ذلك في تأول الوجودي لكلمة الله في حروفها (ا ل ل ا ه) بالشكل الذي جعل منها نموذجا للصيرورة والكينونة، والوجود والإبداع. فالذات الإلهية (الألف) أمرت اللام الأولى الظاهرة (الوجود) بان تمد لام الباطن المدغومة (الملكوت)، والمد هو الواسطة (عالم الجبروت أو الارادة). بمعنى الانتقال من الألف الجلية والظاهرة (الأولى) الى الألف الباطنة والمدغومة (الثانية) من خلال وحدة (جبروت الإرادة) الظاهر والباطن (الملك والملكوت). وصاغ هذه الفكرة بالشكل التالي: «اللام الملكوتية تتلقى ألف الوحدانية بغير واسطة فتورده على الجزء الجبروتي ليؤديه الى لام الشهادة والملك. فلما حصلت الأولية والأخرية والظاهرية والباطنية، أراد الله– كما قدم الألف أو الذات منزهة عن الأشكال من كل الوجود بالحروف– أن يجعل الانتهاء نظير الابتداء». واعطى لهذه الكلمة (الله) تأويلها الطرائقي بحيث جعل من حروفها (ا ل ل اه) نموذجا للفناء والبقاء. وكتب بهذا الصدد يقول«ان الانسان متعلق بالألف (الالهية) تعلقا اضطراريا، فأظهرته اللام الاولى من العدم، ولما صح ظهوره وانتشر في الوجود وبطل تخلقه بالأسماء أفنته اللام الثانية بشهود الألف (المدغومة أو الغائبة) وتبقى هاء الهوية عند محو العباد».

وهي تأويلات لها معناها وقيمتها عند ابن عربي، باعتبارها جزءا من نظام لسان الحال في تعبيره عن حقائق الوجود وتمثلها في القول والعمل من هنا استنتاجه القائل بان من يقرأ (ألم) بالطريقة الأولى فانه سوف يحضر بالكل للكل مع الكل، لهذا طالب المرء بألا يطلب الحق من الخارج ولا من الداخل، بل بنظر الكل في الكل لكي يجد الكل، وذلك لان الدخول والخروج من صفات الحدوث، وفي الحالة الثانية توصل الى ان رؤية (ألم) بعين الفناء والبقاء يؤدي الى ادراك المقام الذي تضمحل فيه أحوال السائرين وتتقدم فيه مقامات السالكين حتى «يفنى من لم يكن ويبقى من لم يزل». وليس هذا الفناء والبقاء سوى الصيغة المعقولة لوحدة الإلهي والإنساني في الأزل. بمعنى استمرارية وحدتهما في الحرف والكلمة والحقيقة والمعنى، لهذا تكلم عن اشتراك مرتبة الحق (المطلق) ومرتبة الانسان في أن لكليهما ثلاثة حروف، في الإلهي هي الألف والزاء واللام (أزل) وفي الانسان هي النون والصاد والضاد (ن ص ض)، والانساني يدخل في الالهي (الأزلي) ويستمد مقوماته منه، وهو دخول يتجلى في الحرف والكلمة والمعنى، والبيان والبرهان والعرفان، والملك والملكوت والجبروت، ففي الحروف أ+ز+ ل= الأزل. وفي الانسان أ+ ن+ س+ا+ ن = انسان. وفي حالة تنقيط الحروف أفقياً فان من الممكن رسمها (أو رؤيتها) بالشكل الذي تندرج فيه حروف الإنسان في حروف الأزل، وهو تلاعب مفتعل في الحروف ورسمها فقط لا في المعنى.

لقد لوى ابن عربي عنق الحروف بالشكل الذي جعلها تصرخ بحقيقة المعنى، ومن خلاله حاول الكشف عن النسبة الذائبة

و(الذاتية) في وحدة الحرف والكلمة والمعنى، او الملك والملكوت والجبروت في مثال الإنسان. فالأزل في الحق ظاهر لانه بذاته أزلي، كما يقول ابن عربي، على عكس الإنسان، حيث خفي فيه الأزل فجهل، وهو خفاء يمكن تذليله بالقضاء على جهل الإنسان بحقيقة ذاته. فالإنسان هو عبارة عن وحدة الملك والملكوت والجبروت. وهي وحدة تراتبية في أعماقها، وذلك لاحتواء الملك على ظاهر وباطن، والجبروت على ظاهر (هو باطن الملك) وباطن هو ذاته، واحتواء الملكوت على ظاهر (هو باطن الجبروت)، وباطن هو ذاته، وهو الترابط الذي يكشف عن قيمته ومعناه في تحسس وعقل وتذوق النسبة القائمة فيه وتمثلها في معاناة الحق من خلال بلوغ الوحدة على مثال الإنسان الحق.

ذلك يعني ان اشكالية الظاهر والباطن في الانسان شبيهة باشكالية المعنى في الحرف والكلمة، أي ان حقيقة كل منهما على قدر تجانس الظاهر والباطن، والحق والمعنى، فكما أن وحدة الانسان والحقيقة تتكون في مجرى معاناة صهر الظاهر والباطن، فكذلك المعنى الحق يتكون من حروف المعاناة المصهورة في الكلمة، فالحروف هي العناصر الجوهرية في تضاريس الإبداع الحر، لأنها توجد في كلمة الروح كما لو انها الضمير والمعنى، كالهاء في قولنا:

تقبل أنت بنفسك الخجل، وبصورتك حمرته

وتقبل انت بنفسك الوجل وبصورتك صفرته.

فالحروف هي ليست فقط عناصر تحتوي على عوالم الملك والملكوت والجبروت، بل وعلى امتزاجها المتنوع (من ملك وملكوت، وجبروت وملكوت وغيرها من النسب). ومن هذا الامتزاج تتكون معاني الكلمات باعتباره ابداعا تتوقف قيمته على كيفية النسب وتركيبها لان الابداع كلمة مثلما نسمي الشخص الواحد منا إنسانا كما يقول ابن عربي، فعالم الكلمات ينشأ من عالم الحروف مثلما تنشأ الأجسام من الماء والتراب والنار والهواء. ذلك يعني ان الابداع الحر هو ذاك الذي يصهر نسب الحقائق الحية للملك والملكوت والجبروت يذيبها في تضاريس الإبداع الحر صهر لوحدة البيان والبرهان والعرفان في الكلمة والعبارة.

ب - الكلمة - نطق القلب ومنطق الثقافة

«الحقيقة في الكلمة هي أن تكون كلمة الروح روح الكلمة»

اذا كان الإبداع الحقيقي هو ذاك الذي يصهر نسب الحقائق الحية للملك والملكوت والجبروت في وحدة معقولة، فان الحقيقة المستقلة والمتميزة لهذه الوحدة تتجلى في كتابة المبدعين، وهي كتابة لا تتناهى، ولكل منها أقلامها، كما قال النفري مرة:

كتابة القوة بأقلام القوة

كتابة المعرفة بأقلام المعرفة

وكل كتابة فبأقلامها تسطر!

وهي حقيقة لها معناها العميق في الابداع الصوفي وذلك بسبب تسطيره في الكلمة نطق القلب ومنطق الثقافة او وحدة الحقيقة والمعنى.

فالثقافة تبدع منطقها في الرؤية والفعل. والقلوب تبدع المعاني المتجددة في الرؤية والأفعال. ومن ثم فان الثقافة تبدع في الكلمة نطقها ومنطقها بوصفهما وحدة البيان والبرهان والمصدر يستند اليه الجميع في استمداد المعنى وتجديده، أما التصوف فقد ذوب هذه الوحدة في تجارب الفناء في الحق والبقاء في الحقيقة، وجعل منها أسلوبا لنطق القلب، باعتباره نطق الحقيقة والمعنى. مما اعطى له إمكانية التعبير عنها في الكلمة من خلال وحدة الأبعاد البيانية والبرهانية والعرفانية في الحقيقة، والتعبير عنها في العبارة من خلال وحدة الأبعاد البيانية والبرهانية والعرفانية في المعنى.

ليست وحدة الأبعاد البيانية والبرهانية والعرفانية في الكلمة سوى ما أسميته بصهر نسب الحقائق الحية للملك والملكوت والجبروت في الإبداع الصوفي، فقد جسد التصوف هذه النسب في طرق الشيوخ وتجاربهم باعتبارها تمثلا واعيا ووجدانيا لمنطق الثقافة (الإسلامية). وليست وحدة الشريعة والطريقة والحقيقة، والحس والعقل والذوق، الجسدي والنفسي والروحي، الطبيعي والإنساني والملائكي، وكثير غيرها سوى الصيغ المتنوعة لوحدة الحقيقة والمعنى، والتي نعثر عليها في ابداع المصطلح الصوفي من حيث جمعه أبعاد البيان والبرهان والعرفان، ومن حيث تميز حقيقته وخصوصية معناه، أننا نعثر الى جانب المئات من المصطلحات الخاصة بالطريق (الصوفي) في مقاماته وأحواله الكثير الذي يرفد بنية الرؤية الصوفية في مواقفها من قضايا وإشكاليات الوجود والروح والعقائد والمعرفة والإنسان، مثل مصطلحات المرآة والتجلي والحلول (في الوجوديات)، وأم الكتاب والعقل الأول والظل الأول والعقاب (في العقليات) والافق المبين والبيت والسفر والموت والآن الدائم والسر (في السلوك الروحي والمعرفي)، وأرائك التوحيد وأئمة السماء والجنة (في العقائد الدينية) والشجرة وظل الإله ولسان الحال وحجة الحق ومرآة الحضرتين(في الإنسان).

فقد وجدوا في (المرآة) الكيان الذي ينعكس فيه الوجود وتشع صور الأشياء والكيان الذي تتوقف نصاعته وصفاؤه على كيفية صقله، لهذا تكلموا عن «مرآة الكون» اشارة الى الوجود الوحداني المطلق الذي تظهر فيه الأكوان وأوصافها وأحكامها وتختفي بظهورها ما تخفي وجه المرآة بظهور الصور فيها. وتكلموا عن «مرآة الوجود» اشارة ورمزا الى شكل ظهور وتعين الشؤون الباطنة أو حقائق الأشياء والموجودات استنادا الى أن حقائق الأشياء والموجودات باطنة، بينما تعينها أو تجليها ظاهر. بهذا المعنى فان ظهور أو تعين الشؤون الباطنة هو مرآة لحقائقها.

وتكلموا عن«مرآة الحضرتين» اشارة ورمزا الى الانسان الكامل الذي يجسد في ذاته حركة الإمكان والوجوب، وتكلموا عن «مرآة القلب» إشارة الى نوعية ودرجة تطور المعارف، انطلاقا من انه على قدر صفاء المرآة (القلب) تنعكس صور الأشياء وحقائقها. وعندما تناولوا مصطلح (التجلي) فانهم تكلموا عن «تجل أول» إشارة الى تجلي الذات الإلهية لذاتها، أو الوجود الحق المحض والمطلق ومصدر كل وجود و«تجل ثان» اشارة الى ما أسموه بظهور أعيان الممكنات الثابتة وحقائق الممكنات في علم الله ووحدة العلم والقدرة بالنور الالهي والرحمة الالهية، وعندما تناولوا مفهوم (الحلول)، فانهم تكلموا عن «الحلول السرياني»، إشارة الى اتحاد جسمين أحدهما بالآخر كحلول ماء الورد في الورد، و«الحلول الجواري» إشارة الى كون أحد الجسمين ظرفا للآخر كحلول الماء في الكوز.

وأعطوا للعقل في العقليات تسميات متنوعة، فتارة يدعوه (بأم الكتاب) إشارة الى انه مصدر ولادة العلوم والمعارف، وتارة (بالظل الأول) كناية عن العقل الأول وإشارة الى كونه الظل الأول المترتب على ظهور نور المطلق (الله)، وتارة اسموه (بالقلم) لأن به يجري خط المقادير والعلوم، وتارة (بالعقاب) إشارة الى العقل الأول، هو أعلى وأرفع من أي شيء وجد في عالم القدس.وشبيها بالعقاب الذي هو ارفع صعودا في طيرانه جوا من الطيور الأخرى، وتارة (بالبيضاء) لأنه أول تجليات النور الإلهي، وسمي بالبياض ليقابل سواد الغيب والمجهول لأنه أول موجود يرجح وجوده على عدمه، انطلاقا من أن الوجود بياض والعدم سواد، بحيث جعل ذلك أحد المتصوفة يقول في الفقر «انه بياض يتبين فيه كل معدوم، وسواد ينعدم فيه كل موجود» قاصدا بذلك فقر الامكان.

وتكلموا في القضايا الروحية- المعرفية عن (الأفق المبين) اشارة الى نهاية مقام القلب، وعن (بيت الحكمة) إشارة الى القلب الغارق في الإخلاص، وعن (بيت القدس) إشارة الى القلب الخالص من الاغيار، والحر من قيود الأشياء وعن (البيت المحرم) إشارة الى قلب الإنسان الكامل المتجرد للحق فقط، وعن (السفر) باعتباره يسير القلب نحو الحق ذكرا، وتكلموا فيه عن «السفر الأول» رمزا الى ادراك حقيقة الوحدة من خلال ازالة حجب الكثرة، وهو سفر التجرد من المظاهر والاغيار بقهر النفس وتربية الإر ر ادة من أجل بلوغ الأفق المبين (أو نهاية مقام القلب). «والسفر الثاني» هو سفر الانصاف بصفات الحق والتحقق بها، أو ما أسموه أحيانا بالسير في الحق بالحق مع ما يترتب عليه من ادراك جديد لحقيقة الوحدة. «والسفر الثالث» هو السير نحو عين الجمع، أي تذليل الكثرة في الوحدة، وصيرورة الولاية من خلال إزالة التقيد بالضدين (الظاهر والباطن). وأخيرا «السفر الرابع» وهو الرجوع من الحق الى الخلق، وذلك بشهود اندراج الحق في الخلق واضمحلال الخلق في الحق، أي بلوغ مقام البقاء بعد الفناء، والفرق بعد الجمع، وتكلموا عن (الموت) وألوانه. (فالموت) هو إشارة الى قمع هوى النفس، وإحيائها بالهدى. وهو ألوان، فمنه ما هو «أحمر» إشارة الى مخالفة النفس، ومنه ما هو «أبيض» إشارة إلى ممارسة الجوع لأنه ينور الباطن ويبيض وجه القلب. اذ من ماتت بطنه حييت فطنته، وموت «أخضر» إشارة الى لبس المرقعات التي لا قيمة لها، والخضار صفة القناعة، وموت «اسود» الى احتمال أذى الخلق، والنظر اليه باعتباره بلاء. وتكلموا في قضايا العقائد (الدينية) عن (أرائك التوحيد) إشارة الى أسماء الذات الإلهية، وذلك لكونها مظاهر الذات او كراسي جلوسها، وتكلموا عن (أئمة السماء) إشارة الى الأسماء الإلهية السبعة، التي أطلقت عليها تقاليد علم الكلام الصفات السبع وهي الحي والعالم والمريد والقادر والسميع والبصير والمتكلم، وتكلموا عن (جنات) عديدة منها «جنة الأفعال» إشارة الى الجنة الصورية الملموسة الحسية باعتبارها ثوابا على أعمال الصالحين، و«جنة الوراثة» إشارة الى جنة الأخلاق المترتبة على متابعة سيرة النبي و«جنة الصفا» إشارة الى الجنة المعنوية القلبية، و«جنة الذات» إشارة إلى مشاهدة ما أسموه بالجمال الاحدي (المطلق)، وتكلموا عن (مبادئ النهايات) إشارة الى فروض العبادات من صلاة وصوم وزكاة وحج بوصفها منازل السالكين طريق الحق، فالصلاة هي الواسطة الحقيقية للوصول الى كمال القرب من الله. والزكاة هي بذل النفس والروح والجسد بالاخلاص للحق. والصوم هو الامساك عما سوى الحق بالفناء فيه، والحج هو الوصول الى حقيقة المعرفة بالبقاء فيها بعد الفناء في الحق.

وفي الموقف من الإنسان، نظروا الى نموذجه المثالي في (الانسان الكامل)، والكامل يتجلى تارة في مثال «الشجرة» إشارة الى جمعه حقائق الامكان والوجوب كالشجرة أصلها ثابت في الأرض وفروعها في السماء، فأعضاؤه كعروق الشجرة، وحقائقه الروحانية كفروعها، وتجليه الذاتي الدائم كثمارها وتارة اخرى وجدوا فيه «ظل الله» لأنه المتحقق بالحضرة الواحدية، لأنه يستمد وجوده من وجودها، وتارة وجدوا فيه «لسان الحق» لأنه يتحقق بمظهرية الاسم الالهي المتكلم، وتارة هو «حجة الحق» على الخلق، لأن في وجوده تمثلا وتمثيلا للحق، وتارة هو «مرآة الحضرتين» أي الوجوب والإمكان كما في الشجرة.

كل ذلك يكشف عما في تنوع المصطلح الصوفي من تعبيرية عالية لخلجات الروح، واشتقاق نموذجي في تصويره للاحساس والعقل والحدس، فقد تمثل هذا التعبير والاشتقاق الأبعاد الحسية (المادية والبيانية والجمالية) والعقلية (المجردة) للثقافة الاسلامية في تعاملها مع قضايا الوجود والعقائد والمعرفة والأخلاق والاجتماع والسياسة والانسان.

فالثقافة تبدع تصوراتها وانطباعاتها وأحكامها عن الوجود

الطبيـعي والماورا طبيعي، عن الروح والجسد، والعقل والمعرفة والاجتمـاع والسيـاسـة، والإنسـان واشكالياته، فيما هو مناسب لتجاربها من قوالب التعبير المتنوعة في اللغة والرمز، والإشارة والعـبـارة والـخـط والـرسـم، والـنحت والعمـارة، والابداع الحقيقي فيها هو ذاك الذي يعبر عن وحدة تعرجاتها في الاستقامة، بمعنى ايجاد عين الاستقامة في الاعوجاج، كما دعاه ابن عربي.

وقدم الـتصوف فـي موقـفـه مـن الـكلمـة وإبداعـهـا أحد النماذج الرفيعة للثقافة، فالكلمة الصوفية (المصطلح الصوفي)، يعبران في استقامة الروح الخالصة عن اعوجاج الثقافة وانحرافاتها وانكساراتها وتعرجاتها الهائلة في ميادين البيان والبرهـان، إننا نـعـثـر فـيـهـمـا عـلـى إخلاص لـوحدة الـحقيقة والمعنى، من هنا شفافية وحساسية المرآة والتجليات والحلول السارية والجارية وأم الـكـتـاب والـظـل والأفـق الـمـبـين وبيت الحكمة وألوان الموت وأنواع السفر وأئمة السماء وأرائك التوحيد كما لو أن التصوف أراد الكشف عما وراء السريان والجريان والصفاء والظل والأفق والألوان من معان تعبر عن حقيقة الرؤية التي أبدعتها الثقافة في تجارب انتمائها لذاتها وإدراكها لقضايا وجودها التاريخي في ميادين ماوراء الطبيعي والأخلاق والاجتماع.

أعطى التصوف بما في ذلك لأشد الصيغ «تجريدا» التي بلورتها أيضا تقاليد الفقه والكلام وعلوم اللغة ملامح «الحسية» المفرطة وروح «الـحـلـول» الـمـثـيـرة، أمـا فـي الـواقـع فـان حسية التصوف وحلوله يستمدان وجودهما من وجدان التعامل مع قضايا العقائد وغيرها من الأمور؛ بحيث لم يحاصرا أنفسهما في تعابير الكلام عن «هي» (الصفات) «هو» (الله) أو «هي هو» أو «هي لا هو» أو «هـي هـو ولا هـو» وغـيـرهـا مـن الـصـيـغ، بـل تـحـولت الـى (أئمة) متعالية. وإلا فكيف يمكن للصوفي أن يتربع على «أريكة التوحيد» وهو الذي يسعى لان يكون مع الله بلا علاقة؟! ذلك يعني أن «أرائك التوحيد» هي أسس وجوده الروحي والجسدي التي توحد في حسيتها وجماليتها برهان الثقافة على قيمة ومعنى الارتماء في أحضان الرؤية التوحيدية (الصوفية).

ويجعل ذلك من الكلمة الصوفية مصدرا للرؤية المتجددة، لأنها تحوي في وجدانية ابداعها خصوصية تكونها في لغة المعاناة الحية للتجربة الفردية، من هنا عنفوان «روح التأويل» الصوفي، شطحاته وتعرجاته في الكلمة، واستقامته في الحقيقة. وهو أمر يستند الى تراث الثقافة الاسلامية نفسها في ابداعها مفاهيم وأساليب الظاهر والباطن والحد والمطلع، غير أن التصوف أعطى لـهـذه الـربـاعـيـة (الـظـاهـر والـبـاطـن والـحـد والـمـطـلـع) أبعادها العرفانية أو الذوقية الخاصة فيما اسماه بـ«الحقيقة القرآنية». وليست الأخيـرة سـوى حـقـائـق الـرؤيـة الـثـقـافـيـة المتبلورة في ميادين الحس والعقل الاسلاميين. لهذا كان بامكان ابن عربي تقرير فكرته عن أن الإنسان حالما يفنى في الحق فانه يظل موحدا فاعلا ما فعل وقارئا ما قرأ. ذلك يعني إن فعله وتأويله مبني على أساس تجربة الروح الفردانية في إخلاصها للحق. من هـنـا انـهـمـاك الـروح الصوفـيـة (وتـلـقـائـيتها) في توحيد البيان والبرهان والعرفان في الرؤية باعتبارها صهرا متجددا لنسب الحقائق الحية للملك والملكوت والجبروت. فعندما فسر القشيري الـقـرآن فـي «الـلـطـائـف»، فـانـه يسعـى لـكشف «الـلـطيفة» (السر والمعنى) في الكلمة القرآنية. أي تأويلها بشكل يوحد الحقيقة والمعنى في وجدانية الرؤية. فهو يؤول على سبيل المثال الآية القرآنية (والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم، لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار)، بصيغة أعطى لها مظهر الوحدة الحية لنسب الحس والعقل والحدس. فقد وجد فيها معنى أن الانسان في أوان القلب ضعيف مختصر الفهم، ثم يـتـفـكـر حـتـى تـزداد بصيـرتـه، فـهـو كـالـقـمر يصير كاملا ثم يتناقص ويدنو من الشمس قليلا قليلا. وكلما ازداد من الشمس دنوا ازداد في نفسه نقصانا حتى يتلاشى. ثم يبعد عن الشمس فلا يزال يتباعد حتى يعود بدرا، وشبيه الشمس عارف أبدا في ضياء معرفته، صاحب تمكين غير متلون يشرق من برج سعادته دائما، ولا يأخذه كسوف ولا يستره سحاب، وشبيه القمر انسان تتلون أحواله في تنقله، وأول الآية القرآنية (إن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بان لهم الجنة) بصيغة جعلها تجسيدا لتناسب الجسد والنفس والروح، وكتب بهذا الصدد قائلا، بأن النفس هي محل الأنانية، لهذا جعل الله الجنة (القلب) في مقابلها، وجعل ثمن القلب أجل من الجنة، وهو ما يخص به الأولياء، وأما القلب فاستأثره قهرا، والقهر في سنة الأحباب أعز من الفضل، وفي معناه انشدوا:

بني الحب على القهـر فلو عدل المحبوب يوما لسمج
ليس يستحسن في حكم الهوى عاشق بطلب تأليف الحجج

وفي تأويله للآية (ومما رزقناهم-ينفقون) حاول أن يظهر نموذج الوحدة الضرورية بين العلم والعمل والحال في وحدة الشريعة والطريقة والحقيقة. فهو ينطلق من ان إنفاق الأموال فرض أو نفل على موجب تفصيل العلم (الفقهي)، في حين أن معنى الإنفاق في الطريق (الصوفي) هو إنفاق النفس في آداب العبودية لله، أما معناه في الحقيقة فهو إنفاق القلوب على دوام مشاهدة الربوبية، فالأوائل ينفقون من حيث الأموال والأواخر من حيث الأحوال.

نعثر في هذه الصيغ التأويلية على توحيد وصهر لأبعاد البيان والبرهان والعرفان، أما المعنى الجديد فهو الاشتقاق الممكن من تجارب الروح المبدعة في تأويل التجربة الروحية (المنظومية والعملية) ومن هنا اختلاف تأويلات المتصوفة واقترابهم في المواقف. فقد أول ابن عربي، على سبيل المثال الآية (جعل لكم الأرض فراشا والسماء بناء وأنزل من السماء ماء فأخرج به من الثمرات رزقا لكم) بالشكل التالي: الله مهد لهم أرض نفوسهم

وبنى عليها سماوات أرواحهم وانزل من تلك السماوات ماء علم توحيد الأفعال فاخرج به من تلك الأرض نبات الاستسلام والأعمال والطاعات والأخلاق الحسنة يرزق قلوبهم من ثمرات الإيقان والأحوال والمقامات. لقد أراد ابن عربي ايجاد النسبة الحية بين الإنسان والكون في مكونات وجوده الأرضية والسماوية، الطبيعية والماوراطبيعية، الجسدية والروحية، وكذلك الأبعاد المتجددة لحقيقة هذه النسب في حالة ادراك معناها الحق، وبهذا المنحى أول كلمات الآية القرآنية عن ضرورة الإحسان بذوي القربى واليتامى والمساكين وأبناء السبيل، معتبرا المقصود بذوي القربى أولئك الذين يناسبوننا في الحقيقة بحسب القرب في الاستعداد الأصلي والشاكلة الروحانية، والمقصود باليتامى، المنقطعون عن نور الروح القدسي الذي هو الأب الحقيقي، بالاحتجاب عنه، وبالمساكين، العاملين الذين لا حال لهم ولا حظ من العلوم والمعارف والحقائق فسكنوا ولم يقدروا على السير، وهم السعداء الصالحون الذين مثالهم جنة الأفعال، وبابن السبيل السالك في طريق الحق والداخل في القربة عن مأوى النفس، الذي لم يصل الى مقام من مقامات أهل الله. أما من ملكت أيمانكم فهم أولئك الذين من صنف ارادتنا وصحبتنا الذين هم عبيدنا كلا بما يناسبه ويليق به من أنواع الإحسان، وإذا كانت حقيقة ذوي القربى تشبه المجردات مما في الملكوت، فان اليتامى يقابلون القوى الروحانية، والمساكين- القوى النفسانية (في الحواس الظاهرة) وابن السبيل- الفكر، وما ملكت ايمانكم- الملكات المكتسبة التي هي مصدر الأفعال الجميلة.

اننا نرى هنا أيضا محاولات جمع نسب الحقائق المكتسبة (من ملكات الحس والقوى النفسانية والفكرية والروحانية) (باعتبارها نسب الحس والعقل والحدس، والبحث فيها عن معنى جديد للاحسان، باعتباره استنطاقا وجدانيا (قلبيا- صوفيا) لمنطق الثقافة (الإسلامية) في تنوع مواقفها منه (الاحسان). وهو مثال يكشف الى جانب التأويل الصوفي، عن أن قيمة الكلمة وفاعليتها مرتهن بكيفية صهرها نسب الحقائق الحية لعوالم الملك والملكوت والجبروت الثقافية في أتون التجربة الفردية للمبدعين، أي عندما يكون المبدع قادرا على جعل كلمة الروح روح الكلمة.

ج - العبارة: وحدة البيان والبرهان والعرفان

«العبارة حجارة للقصور والقبور»

من الممكن توقع حجم المعاناة المرهقة للروح والجسد، التي جعلت النفري يصرخ من أعماقه يوما قائلا «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»! وهي مفارقة لها أبعادها الخاصة في الكيفية التي تبدع بها الروح الصوفية وحدة الحقيقة والمعنى في العبارة، كما في قوله:

رأيت الأبد

ولا عبارة في الأبد!

وهو أمر يجعل الروح المبدعة تتولع في العبارة وتتفنن بها في آن واحد، بحيث تقض مضجعه تراكمها في معاناة الوجدان ووجد المعنى، كما في موقف النفري:

اذا جئتني فألق العبارة وراء ظهرك

وألق المعنى وراء العبارة

وألق الوجد وراء المعنى

مما يطالبه بالتمام في التعبير عما هو موجود وواجب. من هنا تمام التعبير في المدح والذم، والتأييد والاحتجاج، والتمام في الهيجان والسكون (المواقف). أي تطابق ظاهر وباطن الوجدان والمعنى في العبارة. وهو تطابق يشحن العبارة (الصوفية) بالمعنى بفعل احتوائها وحدة البيان والبرهان والعرفان، ويعطي للمعنى أعماقه السحيقة بفعل استبطانه عوالم الملك والملكوت والجبروت. فاذا كانت العبارة تتمسك بقواعد اللغة في بيانها، وبقواعد المنطق في برهانها، فان عبارة الصوفية تعبر عن منطق الروح المبدعة في صهرها نسب الحقائق المتراكمة في معاناة وجدانها للمعنى.

إن صهر نسب الحقائق المتراكمة في وجدان المعنى هو جوهر الابداع الصوفي، لأنه يذلل بيان اللغة ومنطقها (الجدلي والبرهاني) في عرفان التجربة الفردية، فالجنة والنار على سبيل المثال، باعتبارهما مفاهيم وقيما في اللغة والمنطق أيضا، يحتويان في البيان جمالهما الصوري (التعبيري)، وفي الحياة معناهما الوجودي والأخلاقي، وفي العقائد غايتهما المتسامية كتجل للعدل والقصاص انهما يحتويان على معان متنوعة قابلة للأخذ والرد، والايمان والشك، والبرهان والجدل، بينما يتخذان في العبارة الصوفية هيئة السبيكة الوجدانية لمعاناة الحقيقة والمعنى، كما في المحاورات التي يوردها النفري عن الجنة والنار، ففي الموقف من النار المحاورة التالية:

- قال لي: ما النار؟
- نور من أنوار السطوة.
- ما السطوة؟
- وصف من أوصاف العزة.
- ما العزة؟
- وصف من أوصاف الجبروت.
- ما الجبروت؟
- وصف من أوصاف الكبرياء
- ما الكبرياء؟
- وصف من أوصاف السلطان.
- ما السلطان؟
- وصف من أوصاف العظمة.

- ما العظمة؟
- وصف من أوصاف الذات.
- ما الذات؟
- أنت الله لا اله إلا أنت.
- قلت الحق!
- أنت قولتني.
- لترى بينتي
وفي المواقف من الجنة، المحاورة التالية:
- قال لي: ما الجنة؟
- وصف من أوصاف النعيم.
- ما النعيم؟
- وصف من أوصاف اللطف
- ما اللطف؟
- وصف من أوصاف الرحمة.
- ما الرحمة؟
- وصف من أوصاف الكرم.
- ما الكرم؟
- وصف من أوصاف اللطف
- ما اللطف؟
- وصف من أوصاوف الود.
- ما الود؟
- وصف من أوصاف الحب.
- ما الحب؟
- وصف من أوصاف الرضا.
- ما الرضا؟
- وصف من أوصاف الاصطفاء.
- ما الاصطفاء؟
- وصف من أوصاف النظر.
- ما النظر؟
- وصف من أوصاف الذات.
- ما الذات؟
- أنت الله؟
- قلت الحق.
- أنت قولتني.
- لترى نعمتي.
- مما سبق يبدو واضحا تجاوز الأبعاد الحسية والعقلية، أو البيانية والبرهانية في مفاهيم الجنة والنار الى مداها الذوقي، أي تذويبها جميعا في وحدة الحقيقة والمعنى، لان استخلاص الحقيقة يجري من تراكمها في منطق الإخلاص للحقيقة لا من جدل الخلاف والتضاد والمخاصمة والمحاجة، مما يؤدي الى ابداع المعنى بوصفه وجدانا للمعاناة الفردية، فالجدل هنا هو جدل الروح المخلصة في تتبعها سلسلة المعنى في الحقيقة. فالنار هي ليست كمية او نوعية الاحتراق ولا قوة الخراب والدمار، بل سلسلة السطوة والعزة والجبروت والكبرياء والسلطان والعظمة. وكذلك الحال بالنسبة للجنة، فهي ليست كمية أو نوعية الوداعة والراحة والاطمئنان والهدوء والتلذذ بل سلسلة النعيم واللطف والرحمة والكرم والعطف والود والحب والرضا والاصطفاء، انها سلسلة بلوغ المطلق بالمطلق وسلسلة المعنى في لسان الروح المبدعة، ففي النار نعثر على معنى البينة، وفي الجنة على معنى النعمة باعتبارهما رؤيا، أي الامكانية الدائمة في تعمق الرؤية وتوسع احتوائها بسبب استمداد المعنى من وجدان سلسلة الحقيقة. انها مشحونة بالمعنى لانها توحد عوالم الملك والجبروت والملكوت، أو البيان والبرهان والعرفان باعتبارها سلسلة الوجود المادي والروحي للصوفي، وسلسلة حقائقه ومعانيها، من هنا تجليها في كل وجد وحال وفي كل موقف ومقال. فعندما حبس الشبلي وقتا في المارستان، ودخل عليه جماعة من أصحابه سألهم من هم، فأجابوه بأنهم أحباؤه جاءوه زائرين. عندها أخذ يرميهم بالحجر وهو يقول «يا كذابون! لو كنتم أحبائي لصبرتم على بلائي!». في حين سجد أحد الشيوخ شاكرا بعد أن صب على رأسه طستا من رماد وهو مار في شارع. وعندما قيل له «ما هذه السجدة»؟ أجاب: كنت انتظر ان تصب علي النار. فالاقتصار على الرماد نعمة! ويروى عن ابراهيم الخواص انه رأى مرة وهو في طريق الشام شابا حسن المراعاة، فقال له:
- هل لك في الصحبة؟
- أني اجوع.
- ان جعت جعت معك.
فبقيا هكذا أربعة أيام دون أكل، وفي اليوم الخامس حصلوا على ما حصلوا فقال ابراهيم للشاب:
- هلم!
- اعتقدت اني لا آخذ بواسطة.
- يا غلام دققت.
يا ابراهيم لا تتبهرج! فان الناقد البصير مالك! وأقل التوكل ان ترى عليك موارد الفاقات فلا تسمو نفسك إلا الى من إليه الكفايات.
ويحكى أن رجلا رأى من بعض المحبين لله ما استجهله فيه، فاخبر بذلك معروفا الكرخي، فتبسم وقال «يا أخي ان لله محبين صغارا وكبارا وعقلاء ومجانين، فهذا الذي رأيته من مجانينهم»!
ودخل الجنيد مرة على السري السقطي، فرآه متغيرا، فقال له:
- ما لك ؟
- دخل علي شاب فسألني عن التوبة فقلت له «أن تنسى ذنبك»، فعارضني وقال «بل التوبة ان تنسى توبتك».
- إن الأمر عندي ما قاله الشاب.

- ولم؟

- لأني إذا كنت في حال الجفاء فنقلني الى حال الوفاء، فذكر الجفاء في حال الصفاء جفاء. عندها سكت السقطي وسكن، وعندما سألوا فتحا الموصلي عن الصدق، فانه ادخل يده في كير الحداد وأخرج الحديدة المحماة ووضعها على كفه وقال «هذا هو الصدق»! وحكي عن الجنيد انه قال مرة «رأيت في المنام كأني أتكلم على الناس، فوقف علي مالك فقال: اقرب ما تقرب به المتقربون إلى الله ماذا؟ فأجبته: عمل خفي بميزان وفي»! وعنه أيضا انه قال مرة «رأيت في المنام كأني واقف بين يدي الله، فقال لي: يا أبا القاسم! من أين لك هذا الكلام الذي تقول؟ فأجبته: لا أقول إلا حقا!

إن هذا العمل الخفي بالميزان الوفي، الذي يتجلى أثره في المواقف والأفعال، كما هو الحال في أمثلة الصبر والشكر والتوكل والجدل والصدق ما هو إلا ميزان الحقيقة والمعنى المتراكمين في تحسس وعقل وتذوق نسب الوجود (المالك والملكوت والجبروت) وترتيبها في الابداع.

ومن الممكن اتخاذ حكم ابن عطاء السكندري في (الحكم العطائية) نموذجا للعبارة المشحونة بالمعنى. أي تلك التي تتشكل في قواعد ما أسميته بمنطق الروح الصوفية المبدعة، باعتباره منطق الصهر الدائم لنسب الحقائق المتراكمة في المعاناة الوجدانية للمعنى، ومنطق توحيد الأبعاد البيانية والبرهانية والعرفانية في العبارة (الحكمة)،فقد صاغ موقفه من الهمة في حكم عديدة منها:

«سوابق الهمم لا تخرق أسوار الأقدار».

وفي الموقف من الأعمال في الحكمة القائلة:

«تنوع أجناس الأعمال لتنوع واردات الأحوال».

وان:

«الأعمال صور قائمة وأرواحها سر الاخلاص فيها».

وفي الموقف من العزلة، الحكمة القائلة:

«ادفن وجودك في أرض الخمول، فما نبت (شيء) ما لم يدفن».

وانه:

«ما نفع القلب شيء مثل عزلة.

يدخل بها ميدان فكره».

وفي المواقف من مفارقات الوجود والارادة، الحكمة القائلة:

«ما أرادت همة سالك ان تقف عندما كشف لها.

إلا ونادته هواتف الحقيقة: الذي تطلبه أمامك!

ولا تبرجت ظواهر الممكنات إلا ونادته حقائقها

: انما نحن فتنة فلا تكفر»!

وفي الموقف من الظاهر والباطن، الحكمة القائلة:

«من أشرقت بدايته أشرقت نهايته»

وانه:

«ما استودع في غيب السرائر

ظهر في شهادة الظواهر»

وفي الموقف من الوسيلة والغاية، الحكمة القائلة:

«لا ترحل من كون إلى كون، فتكون كحمار الرحا

يسير والذي ارتحل اليه هو الذي ارتحل منه

ولكن ارحل من الأكوان الى المكون»

وانه:

«ما قل عمل برز من قلب زاهد

ولا كثر عمل برز من قلب راغب»

وان:

«الأنوار مطايا القلوب والأسرار»

وفي الموقف من الصيرورة والديمومة، الحكمة القائلة:

«نعمتان ما خرج موجود عنهما

ولا بد لكل مكون منهما

: نعمة الايجاد ونعمة الإمداد»

وان:

«ورود الامداد بحسب الاستعداد

وشروق الأنوار على حسب صفات الأسرار»

وفي الموقف من الحق والحقيقة، الحكمة القائلة:

«من عرف الحق شهده في كل شيء

ومن فنى به غاب عن كل شيء

ومن أحبه لم يؤثر عليه شيئين»

وان:

«من اذن له في التعبير

فهمت في مسامع الخلق عباراته

وجليت اليهم إشاراته»

وانه:

«ربما برزت الحقائق مكسوفة الأنوار

اذا لم يؤذن لك فيها بالاظهار»

وفي الموقف من الانسان، الحكمة القائلة:

«جعلك في العالم المتوسط بين ملكه وملكوته

لعلمك جلالة قدرك بين مخلوقاته

وأنت جوهرة تنطوي عليك أصداف مكوناته»

نعثر في كافة الحكم، سواء ما يتعلق منها بالهمة، والأعمال، والعزلة ومفارقات الوجود، والظاهر والباطن، والوسيلة والغاية، والصيرورة والديمومة، والحق والحقيقة، والانسان واشكالياته على توحيد نموذجي لأبعاد البيان (جمال العبارة) والبرهان (دقتها) والعرفان (جلائها المباشر). وفي الأبعاد كلها نعثر على وحدة الحقيقة والمعنى، ومن ثم امكانية تأويلها المتجدد بمعايير الحس والعقل والحدس، باعتبارها بداية ونهاية الابداع في العبارة.

المضامين الثقافية

في «عودة المواطن» و«قلب الظلام» تأويل بنيوي

تأليف : **سنكران رافيندران**
ترجمة : **خـــالدة حامد ★**

تشكل روايتا «عودة المواطن» و«قلب الظلام» طيفين من أطياف التأملات العاطفية الحادة النابعة من الذات المتحضرة الخاصة بمرحلة وجود الانسان ما قبل الحضارة(١)، فالحضارة وما تحدثه من تأثير في وعي الفرد، والتعارض والحنين الدائم والتوق الى عالم مفقود، وما يتمخض عن ذلك من موقف متشكك، بل عدائي، لما يمكن تسميته بـ«التقدم» هي القوى البنيوية في النصوص. وتصبح الرغبة في أسباب الدعة المادية التي تغدقها الحضارة على الانسان، والتي أثرت في موقفه من أقرانه، أمرا قابلا للجدل. فالمجد الظاهري الذي تمنحه الحضارة للانسان غير كاف، ولا يساعده، اطلاقا، على العيش مع ذاته بوئام، وهكذا، تنشأ حالات الصراع في الروايتين من الصراعات المحتدمة داخل المنظورات الثقافية للراويين اللذين ينجذبان الى دوامات هي في حقيقتها سلسلة من الجدل الداخلي في القيم التي نجحت الحضارة في التأثير فيها أو تغييرها.

وقد لاحظ النقاد ان الجوانب الثقافية لهاتين الروايتين هي: صراع القيم أو موثوقية الحضارة، فالناقد روي هس ssuH yoR يرى ان: «في عودة المواطن يكون إقحام قيم الثقافة الحضرية على القيم الاجتماعية والثقافية الريفية جزءا لا يتجزأ عن الموقف المأساوي» (٢). بينما يشير دونالد بنسن nosneB dlanoD الى ان قلب الظلام يمكن ان تعد رواية تتناول طبيعة الحضارة وامكاناتها واصولها- بمعنى انها تتناول ما هو انساني من حيث الجوهر..»(٣)، لكن برغم الملاحظات المتعلقة بالمشكلات الثقافية التي تثيرها هاتان الروايتان، لم تسبر في الروايتين نزعة العقل المتحضر المتكررة وميله الى اعادة تقدير قيمة الحضارة بوصفها قوة رئيسية، انطلاقا من المنظور البنيوي، اذ من الممكن ان تبين الدراسة البنيوية ان كلتا الروايتين، وبرغم الاختلاف في المواقف والاسلوب والشخصيات، فانهما تنبعان من نزعة بدائية تكمن في وعي الراويين اللذين يسردانهما، نزعة شمولية حقا(٤). ولا تمثل الملامح السياسية البارزة في قلب الظلام والخلفية الاجتماعية في عودة المواطن سوى سياقين مختلفين يتم فيهما اضفاء الصفات الدرامية على النزعات البدائية(٥). أما الشخصيات فهي عبارة عن تحشيد للعناصر الثقافية(٦). وتعد الرواية – الخطاب esruocsid ظاهريا- التحلي الخارجي للصراع الثقافي الداخلي الذي يشترك به الراويان. ولا يكون من الصعوبة القول ان أغدن هيث في عودة المواطن والأدغال في قلب الظلام تمثلان حالات الوعي وتبلورات البدائية msitivimirP التي تشكل الروايتين وتتحكم فيهما وفي تطورهما، ومن الملاحظ أن هذا النقاش يأخذ بالنقد الى صميم النص ويعين الناقد على التركيز على الاندفاع الداخلي في وعي الراوي والذي منه ينبجس المعنى متجليا في انسيابية الخطاب. وعلى العكس من أسلوب النقد التقليدي الذي يميل الى ان يعد الشخصيات أفرادا، ويعد الحوادث أمورا محتملة ترى البنيوية في الشخصيات والاحداث والمشاهد عناصر متكونة بفعل قوى غائبة او «شفرات»(٧) sedoC، اما النص فهو بنية هذه العناصر التي يقع مركزها خارج تناهي (او محدودية) النص، وضمن اطار لا تناهي الخطاب الذي هو شكل من اشكال المفاهيم اصلا.(٨)

وتعتمد المنهجية البنيوية التي أوظفها في تحليلي للنصوص على النظرية التي طورها رولان بارت في تحليله لقصة «سارازين» في كتابه. (٩) Z/S ومن غير الممكن تطبق منهجية بارت على تحليل الرواية او القصة القصيرة وذلك لانه عمد الى

★ كاتبة ومترجمة من العـــــراق.

التقسيم الاعتباطي للنص الى وحدات قراءة saixeL (تتراوح من كلمة واحدة الى مقطع طويل)، ويعزى السبب الثاني الى النزعة العلميّة التي تنطوي على مفارقة lacixodarap (بسبب اعتباطيتها)(١٠)، الا ان المفهوم الذي صاغه بارت ينطوي على قدر واضح من الاهمية لانه يفترض ان تأويل أي جانب من جوانب النص يعد تأويلا لواحدة من «الشفرات»... «القوة الغائبة»، التي تعمل بصمت في عوالم المعنى المضطربة ضمن اطار «شبكة اللغة المتاخمة» التي تشكل انسيابية النص.(١١) تنتقل الدراسة النقدية بحثا عن المعنى على امتداد واحدة من الشفرات ضمن تناهي النص الى لا تناهي الخطاب. وايا كان العنصر الموجود في النص، والذي يسعى الناقد الى فك رموزه وتفصيله والتعليق عليه، فإن من المرجح انه (أي الناقد) سيكشف مركزا او فكرة او مفهوما يقع خارج نطاق النص. وتبعا لما يراه ج. هيليس ميلر، ليس من الضرورة ان يكون كل تأويل هو التأويل الصحيح مادام من الممكن ان يكون المركز الذي يؤدي اليه مضللا.(١٢)

ان التأويل الوافي لروايتي «عودة المواطن» و«قلب الظلام «ينبغي أن يركز بما فيه الكفاية على العناصر الثقافية في تلك النصوص، ومن شأن تحليل تلك العناصر ان يقود الى العوالم الثقافية في وعي الراويين وتحجيم أغدن هيث والادغال المظلمة وتحويلها الى اشكال عينية من البدائية المجردة، والى صيغ متبلورة من مشاعر الحنين المبهمة الى عالم ما قبل الحضارة المفقودة. ومع ذلك تواجه الناقد البنيوي مشكلة (او بالأحرى مسؤولية) غير اعتيادية عند شروعه بتحليل عودة المواطن وقلب الظلام فطبيعة السيرة الذاتية في هاتين الروايتين تطرح سؤالا وثيق الصلة بالموضوع يخص العلاقة بين وعي الراويين ووعي الكاتبين، او العلاقة بين النقد البنيوي ونقد السير.(١٣) وسأعرج على ما يتراءى لي انه اجابة بنيوية عن تلك الاشكالية على الرغم من انني لا انوي الخوض فيها.

ان اوصاف اغدن هيث والادغال في الروايتين اللتين أتناولهما هنا بالتحليل توضح انشغال الروائيين غير الاعتيادي بتلك الامور، فاغدن هيث تؤثر في تفكير الراوي من حيث الزمن والمشاهد والعواطف:

ان وجه أغدن هيث، بسحنتها المجردة، قد زادت على المساء نصف ساعة، وبإمكانها، وبالطريقة ذاتها، أن تؤخر بزوغ الفجر، وتنثر الحزن على البحيرة، واستباق تجهم العواصف التي نادرا ما تثور، وتزيد من عتمة منتصف الليل التي نأى عنها القمر، وتحيل الليل الى حالة من الارتجاف والرعب.(NR 11)

ومرة أخرى نقول «ان بالامكان الاحساس بها بصورة افضل، حين لا يمكن رؤيتها بجلاء» (NR ص١١). ونلاحظ أن «علاقة القرب من الليل» تنشر تأثيرها من الفجر الى الغسق، من الضوء الى الظلام، من افق الى آخر، وهكذا، من خلال ربط النقائض ومزاوجة الاضداد المتصلة والمنفصلة، تبدو هيث بوصفها شكلا عينيا لتفسير الافكار المجردة.. شكلا لما يصحو وينام (NR ص١٢)، برسم حالة الوعي والادراك، وتتطلع أغدن القفر الى «غريزة اكثر شفافية وندرة»(NR ص١٢)، انها «غريزة هائلة وغامضة تماما» (NR ص١٣)، عدوها الحضارة وهي رداء الأرض البدائي(NR ص١٣)، «لقد تغير البحر والحقول والانهار والقرى وتغير الناس، لكن بقيت اغدن دون تغير».(NRص١٣)، ان اغدن هيث السرمدية، البعيدة، البدائية والغامضة هي «عدو الحضارة».

وانا ارى انه في ذلك السياق ان اغدن هيث تكتسب معناها وتنفخ ذلك المعنى في الشخصيات وافعالهم، وبتلك الطريقة تكتسب اهميتها الكبرى وكثيرا ما تفتقد التقنيات النقدية هذا المنظور. ويذكر «هـ.س.دافن» العبارة الآتية في معرض تعليقه على اهمية اغدن هيث:

انها في الحقيقة قصة اغدن هيث.. فليست اغدن هيث مشهدا من مشاهد الحكاية فحسب، بل تسيطر على الحبكة وتحدد مسار الشخصيات.. انها تمتلك القدرة على الحواس، فهي تشعر وتتكلم وتقتل. ويبدأ الكتاب بعرض مقدمة عن ذلك.. عن ذلك البطل الدرامي.(١٤)

ويبين ج. هيليس ميلر ان «اغدن هيث... تجسيد لبعض الاساليب التي ربما يحياها البشر(١٥»). ويمضي ناقد آخر الى القول: ان «هاردي» (مؤلف رواية عودة المواطن) قد صور اغدن القفر على انها امتداد من المستنقعات التي هي اكبر من روض بحجم جيد تقريبا بالسعة نفسها التي عليها دارتمور وعزلة بودمن، والسبب في ذلك يتمثل في ان تلك هي الكيفية التي تكشف لهاردي حينما كان صبيا(١٦). ومع ذلك تقترب مارجريت داربل من الحقيقة حين تقول:

ان اغدن هيث في عودة المواطن ما هي الا اغدن هيث بالنسبة الى تومازين، فهي في الحقيقة تحب وجهها المتجهم العجوز، الا انها تبدو لشخص غريب، مثل اوستشيا، عدوا حقيقيا، اذ

ترى في النهاية جذورها الملتوية وفطرياتها الكثة وكأنها «كبد متعفن ورئتان لحيوان كبير الحجم».(١٧)

وثمة ملاحظات اخرى تشير الى اهمية اغدن هيث ومكانتها البارزة في الرواية(١٨). وثمة ملاحظات اخرى تشير الى اهمية اغدن هيث في السياق الثقافي، بالعلاقة مع كل من كلم يوبرايت واوستشيا من منظور بنيوي. وانا ارى ان اغدن هيث حالة تمثل وعي الراوي، حالة غير متغيرة وغير قابلة للتغير، بدائية وكائنة منذ البداية، تكتسب معناها من خلال تعلقها بمجتمع باريس المتحضر ومجتمع الفلاحين الريفي. ولهذا تكون اغدن هيث عبارة عن دال reifingiS يمكنه الدلالة في ضوء عالمين: عالم الفلاحين الريفي وعالم الموضة الخاص بالمتحضرين، اما الشرخ في وعي الراوي فهو ثقافي بالمعنى الذي يتم فيه تصوير اتجاه الحضارة والتحقق منه بصورة متشككة. وتمثل كلم واوستشيا ذلك الشرخ. وقد لاحظ ريتشارد كاربنتر التعقيد في العلاقات القائمة بين اغدن القفر وكلم واوستشيا ويمضي في القول: ان «كلا من كلم واوستشيا يتبينان الخصائص التي يحملانها في الرواية ويرجع السبب في ذلك الى علاقتهما بأغدن هيث»(١٩)، ونراه يذهب في تحليله للعلاقة المتداخلة الى الاستنتاج بان اغدن القفر تمثل «رمز العالم الذي تحت ظله يقوم الانسان بصنع قدره»، وهو يبدو حيا، «لانه مدرك اسطوري وليس لانه تربة وصخور ونبات فحسب بل انه شيء اشبه بالآلة، شيء يملك كينونة طبيعية»(٢٠). وتوسع القراءة من اغدن هيث وتبالغ في اهميتها، اما كونها «رمزا للعالم الذي تحت ظله يقوم الانسان بصنع قدره» فهو افتراض غير مقبول من الناحية النقدية، وانا ارى ان تلك القراءة تمنح أهمية في غير محلها للوصف الظاهري اغدن القفر، وتفشل في الاستبطان الاعمق لعقل الراوي. فالناقد يجد معنى يشعر بوجوده بينما يتجاهل حالة الوعي التي تتشكل اغدن هيث خارجها.

ان اغدن هيث خاوية من المعنى. ومفصولة عن سياق الآخرين.. العالم الريفي المحيط بها أو بالقرب منها، وعالم الموضة البعيد عنها. ويعني كل من هذين العالمين بعض مراحل الحضارة الانسانية التي يبحث عنها وعي الراوي. فالحضارة هي، قبل كل شيء، مصطلح نسبي.. ويتوارى في العقل المتحضر توق مبهم الى عالم مفقود تتراءى فيه الحياة أقل تعقيدا وأكثر معنى.(٢١) وان هذا ليس بالعالم القريب، ولا العالم البعيد.. انه عالم تصوري مطوي في ثنايا سراب التأملات الحبيسة عن الماضي، نصفه ممكن تخيله ونصفه الآخر لا يمكن ادراكه بالنسبة الى الخيال نفسه، فاغدن هيث هي الشكل العيني للادراك الذي لا شكل له، الادراك الذي يمثل اساس البدائية، وتكمن اهمية اغدن هيث في انها تكتنف النزعة البدائية التي هي محور الرواية.

اما الادغال في رواية قلب الظلام، فعلى الرغم من انها لم تكن بارزة في الرواية بقدر بروز اغدن القفر في عودة المواطن، فانها أثارت الذكريات والعواطف، واتسمت بالتعقيد، فالادغال وقلب الانسان المتوحش تجمعهما الحياة الغامضة للعالم المتوحش. (dH ص٤٩٥)، ان الادغال «المستغلقة على الفهم» و«المقيتة» تسبغ على مارلو فتنة غريبة، وهو يمثل مشروع الوعي عند الراوي... تلك الادغال الكثيفة «داكنة الخضرة تجعلها تميل الى السواد، تتخللها طيات بيضاء..» (HD(ص٥٠٥) «انها في مركز الارض» (DH ص٥٠٤).. فهي تحيط بالقرارة الداخلية (DH ص٥٢٣)، «ان غموضها وضخامتها يمثلان الحقيقة المدهشة لحياتها المضمرة»(DH ص٥٢٥) قد اوجدت لنفسها موقعا دائميا في القلب البشري، فهي تضم «جثة حيوان نهري ضخم»، تضوع منه رائحة «الطين البدائي» وتلقي بظلال «صمت كثيف» على الادغال البدائية. وان الصمت المطبق على وجه الادغال الشاسعة يعد تضرعا فضلا عن كونه تهديدا (DH ص٥٢٥) اذ تثير تلك الادغال نوعا من الاحساس الغريب:

كنا رحالة على أرض ما قبل التاريخ.. على الارض التي ارتدت جانبا من الكوكب المجهول، ولعلنا نتصور اننا اول من امتلك ميراثا ملعونا، وباننا يقهرنا الالم العميق والكدح المفرط (DH(ص٥٣٩).

تذكرنا الادغال بـ«ليل الازمنة الغابرة.. تلك الازمنة التي ولت تاركة بالكاد اشارة... اشارة من دون ذكريات» (DH ص٥٣٩)، انها ثابتة كقناع، ثقيلة كالباب الموصد في السجن– «لقد تم الاستشراف بأسلوب ينم عن المعرفة الباطنة والتوقعات الصبورة والصمت المستغلق عن الوصول» (DH ص٥٧٢). ان تلك الادغال تمور بالحيوية وقاطنيها تملؤهم الانسانية، وان حالة التناقض تلك هي التي تعطي المسوغ لتفسير الادغال بانها تمثل الخير او الشر، الحقيقة او الزيف، او كليهما، ويرى توماس موزر resom samohT ان:

تلك الادغال ترمز الى «الحقيقة»، «الى الواقعية المدهشة وقد تمكن كونراد من مضاهاتها بالمواطنين الافارقة الذين يكونون ووحدهم مليئين بالحيوية، اما البيض فما هم سوى

رجال جوف .nem wolloH لكن، مع ذلك، يقصد بالادغال «الموت المتواري» و«الظلام الدامس» و«الشر»... تلك المضامين التي تخص حياة بشر ما قبل التاريخ، او انها الارث، وليس في وسعنا التغاضي عن ذلك الإرث..(٢٢)

ويشير دونالد بنسن الى ان «معظم القراءات لرواية قلب الظلام تؤكد هوية تلك الادغال والظلام الذي يتخلل القصة كلها، مع التأكيد في الوقت نفسه على نزعة الشر الكامنة في قلوب الناس».(٢٣) وانا ارى ان الادغال في قلب الظلام ليست خيرا أو شرا، انها على النقيض من ذلك، تمثل حالة عقلية متأججة تعين الراوي على مقاربة ومقارنة اوروبا بالكونغو، اذ يتمازج أصحاب الحضارة مع ما قبلها. فالادغال، مثل اغدن القفر، تقع بين هذين العالمين. وهي ليست نقيضة اوروبا المتحضرة ولا هي نظيرة الكونغو، بل انها عالم قائم بذاته، مظلم، غامض، ميت وما الى ذلك، وهي عالم من الوعي المحير والباعث على الحيرة، والادغال، بوصفها مملكة مظلمة تغشاها اشعة الافكار المضطربة والتأملات الحائرة، تمثل النزعة البدائية المعقدة لدى الراوي، اذ ان افكار الراوي التواقة الى الادغال والخائفة منها هي رد فعل على تفاهة الحياة في اوروبا وتلوثها في الكونغو، واذن، فان الادغال، مثلما يقول احد النقاد، تكتسب معناها من «تطابقها مع ما هو بدائي في الطبيعة».(٢٤) وبتعبير فلورس ريدلي yaldeR ecnerolF فان الادغال تمثل احساسا بانها برغم قفرها توضح درجة الصلة بين الانسان المتحضر والبدائي.(٢٥)

ان ما ذهبت اليه، من ان اغدن هيث والادغال تمثلان اشكالا عينية (مجسدة)، eterc noC لنزعة بدائية تجريدية، من الممكن ترسيخه بدرجة اكبر من خلال التحليل المبتسر للطريقة التي يتم بها حمل الشخصيات على ابداء رد فعل على اغدن هيث والادغال. على الرغم من ان الشخصيات تدرس في اغلب الاحيان كما لو انها تعيش على نحو انفرادي، تراني أصر على انها تمثل بؤرا تتمركز فيها العناصر او الشفرات. وبحسب الاصطلاح الذي يذكره بارت، تبدو اسماء العلم اشبه بحقول مغناطيسية تتمركز عندها الشفرات، وهكذا تحتاج الشخصيات المركزية في روايتي عودة المواطن وقلب الظلام الى نوع من التحليل بغية فهم ماهية العناصر الرئيسية التي تتمركز فيها. اما معنى هذه الشخصيات، وهو ما أزمع توضيحه، فانه متعلق باغدن هيث في عودة المواطن والادغال في قلب الظلام.

وان كلا من كلم واوستشيا في عودة المواطن ومارلو وكيرتز في قلب الظلام هم شخصيات مركزية، فمن خلال علاقة كلم واوستشيا باغدن هيث وعلاقتهما معا، تتعزز دراماتيكية الفكرة البدائية في عودة المواطن. اما مارلو وكيرتز فيظهران رد فعلهما على الادغال، ويصوران الفكرة ذاتها في قلب الظلام على الرغم من اختلاف السياق وتغاير انماط المواقف، ومن المنظور الثقافي، يعتمد معنى تلك الشخصيات، الى حد ما على علاقتها باغدن هيث والادغال ورد فعلها عليها ويتم التعبير عن البدائية، بوصفها قوة في وعي الروايتين، وبوصفها فكرة مركزية في الروايتين، من خلال علاقة هذه الشخصيات بكل من اغدن هيث والادغال ونظرا الى ان الروايتين تصوران هذه الافكار في سياقات مختلفة وتوظفان اساليب مختلفة، لذا اروم دراسة المشكلة في الروايتين بصورة منفصلة موضحا حالات التوازي بينهما. اذ يكتسب كلم معناه بدلالة اوستشيا، وتكتسب اوستشيا معناها بدلالة كلم. ويصبح الراوي النظير الجمعي لاصواتهم.. وهكذا يصبح العالم الريفي المحيط باغدن هيث والعالم المتحضر في باريس قطبين مركزيين، افقيي الوعي، فالفلاح الذي ينتمي الى ذلك العالم الريفي يكون في الغالب غير مبال باغدن القفر، على العكس من يوبرايت المتحضر:

ان الفلاح في نزاهته وفي ابتساماته التي يدحرجها على الحشائش، ينظر بعين ملوها التوق لمجيء الذرة، ويتحسر بحزن على اللفت المأكول ولا يمنح الافق الممتد من اغدن هيث شيئا افضل من العبوس. لكن بالنسبة الى يوبرايت فانه حين يلقي ببصره من المرتفعات على طريقه لا يمكنه منع نفسه من الانغماس في قناعة بربرية وهو يلاحظ اغدن هيث... (nR ص١٨١).

ويكون للامبالاة الفلاح باغدن هيث وموقف كلم منها، معنى من منظور ثقافي لان البدائية الثقافية بوصفها نزعة او موقفا تؤدي عملها في العقل المتحضر فقط، فرد الفعل المقيت او العدائي الذي يصدر عن العقل المتحضر بازاء الحضارة هو من الاعراض الدالة على البدائية. وفي هذا المنحى تكون البدائية نتاجا متناقضا مع الحضارة نفسها، ويمثل كلم تلك النزعة البدائية التي تتعزز من خلال مواجهتها مع اوستشيا التي تمثل النزعة المضادة للبدائية، انهم يتفاعلون مع اغدن هيث ومع بعضهم موطدين حالة من التوتر، ويثيرون في الوقت ذاته تساؤلات تتعلق بالقيم المتحضرة.

يعد كلم «نتاج» اغدن هيث الا انه « ينفذ الى اغوارها، عبر

مشاهدة مادتها وروائحها»(٢٦) (NR, ص١٨٠). اما اوستشيا فهي على النقيض منه فهي تجد في اغدن هيث جحيمها (NR, ص١٨٠). وسجنها (NR, ص١٥١). ومكان «تكون مجبرة على الالتزام به»(٢٧) (NR, ص٧٦). انهما يمثلان نزعتين دائمتين على اغدن هيث. والتي يمكن تلخيصها بهذه الجملة «خذ مختلف حالات الكراهية التي تشعر بها اوستشيا من اغدن هيث وترجمها حالات حب فسيكون بحوزتك قلب كلم» NR ص ١٨١.

ويتم اظهار كلم، بوصفه نتاج اغدن هيث، وكأنه قد مر بعملية تحضر وذلك عبر انتقاله الى بدموث ومن هذه المدينة الى لندن ومن لندن الى باريس. ان ذلك الانتقال من المكان الاقل تحضرا الى المكان الأكثر تحضرا، والذي يبلغ ذروته في مهنة كلم الاخيرة التي هي تجارة «همها الوحيد الانغماس في الملذات والخيلاء» (NR, ص١٧٦) هو الذي يفسر تفاهة الحضارة التي يمكن للبدائية الثقافية تجريبها(٢٨). وتعكس ملاحظات كلم عن باريس شعورا بالاسى وتحدث موقفا معكوسا وترسم تغيرا في المفاهيم:

حين ابتعدت عن موطني اول مرة ظننت ان ذلك المكان لا يستحق ان نقلق بشأنه، كنت احسب ان حياتنا هنا موضع ازدراء، ان تطلي حذاءك بالزيت بدلا من دهان الاحذية الاسود، ان تزيل غبار معطفك بعصا بدلا من الفرشاة: فهل ثمة شيء اكثر سخرية من ذلك (NR, ص١٧٨).

وفي المقطع الآخر نجد:

وجدت انني كنت احاول التشبه بالناس الذين لم يكن ثمة شيء يجمعني بهم سوى النزر اليسير من الشبه.. كنت اسعى الى التخلص من نمط واحد من انماط الحياة لاجل الحصول على نمط آخر، والذي لم يكن في حقيقته افضل من الحياة التي عرفتها قبلا... كنت ببساطة، مختلفا (NR, ص١٧٨).

ان رغبة كلم وتوقه الى العودة الى الحالة البدائية تجد قناعة مؤقتة في «القناعة البربرية» التي ينالها من وجه اغدن هيث، الكئيب، المظلم (NR, ص١٨١)، ومع ذلك كانت تلك القناعة قصيرة الامد، فكونه لا يستطيع ان يصبح واحدا من ابناء اغدن هيث يتضح بجلاء من خلال سعيه الى بلوغ حالة راقية من التفكير والعيش البسيط، وشغفه باكتساب الحكمة وسعيه وراء تعليم الفلاحين وتبصيرهم بالحياة- كلها دلائل على الحضارة. ويبدو جليا ان ليس بمقدور كلم ان يكون واحدا من سكان اغدن هيث او ان ينصهر في بوتقة العالم المتحضر الذي تمثله باريس، «مركز جذب عالم الموضة» (NR, ص١١٧) وفي الحقيقة، يتم اظهار كلم على انه يتطلع الى عالم مثالي بين العالم الذي تمثله اغدن هيث والعالم الآخر الذي تمثله باريس:

لقد كان موقفا اخلاقيا، فقبل ثلاثة أشهر، كان هذا الشخص بالكاد يثق بنفسه، وحينما عاد للعمل في تلك الحياة الهائنة كان قد توقع مهربا من سخط الضرورات الاجتماعية. لكنه تطلع، اكثر من أي وقت آخر، الى عالم لا يكون فيه الطموح الشخصي صفة التقدم الوحيدة المعترف بها- ربما تكون تلك الحالة في وقت او آخر حينما يشع القمر بنوره الفضي على هذا الرجل (NR, ص٢٠٢).

ويتضح عدم وجود ذلك العالم المثالي من خلال الافتراض التأملي لاحتمالية وجوده في الكرة الفضية... في القمر. وان توق كلم لعالم مثالي هو حصيلة رد فعل عدواني على العالم المتحضر يعكس شعوره بالأزمة في ظل الحضارة(٢٩). وتصبح اغدن هيث ممثلا للحالة العقلية، صيغة متبلورة في الحنين المتجدد الى عالم أكثر بساطة وأوغل قدما مما يعرضه العالم المتحضر. ويتواجد ذلك الحنين في غياهب الوعي محاطا الى النصف بستار النسيان.

ونجد في حالة اوستشيا الصورة المعاكسة فيما يخص احكام القيم والمفاهيم الاجتماعية. فهناك مشاعرها المولعة ببدموث وتوقعها المتلهف الى باريس وازدراؤها المطلق لحالة الفلاحين ورد فعلها على اغدن هيث(٣٠). وهنا يصبح لـ اوستشيا معناها الواضح بوصفها عنصرا ثقافيا، وقوة، ولا سيما في علاقتها بوايلديف، الذي ترمز مهنته- مهندس- الى الحضارة التكنولوجية التي يبدو انها مارست تأثيرها في تعرية القيم الاخلاقية والمعنوية، وهو يشارك اوستشيا احتقارها للعالم الريفي ويشجع تطلعاتها نحو عالم أكثر تحضرا، فهو يتساءل: «ما الذي تعنيه لنا تلك الأدوية والأبخرة، نحن الذين لا نرى شيئا آخر؟ ويتساءل ايضا «لماذا ينبغي علينا البقاء هنا؟ ألا تأتين معي الى أمريكا؟ (NR, ص٩٤) ان حماستهما ورغبتهما في حياة ملؤها الدعة واشتياقهما الى عالم اكثر جمالا من العالم المحيط بهما هو الذي يجعلهما يتغاضيان عن قيم الزواج المتعارف عليها، والمسؤوليات العائلية والاجتماعية التي تسم الحضارة، سواء في الماضي أم في الحاضر (NR, ص١٧٤). وان يكون وليام الفاتح وسترافورد ونابليون بونابرت يمثلون أبطالا عند اوستشيا (NR, ص٧٨) لهو أمر يعزز من فكرة ان طبيعتها المتمردة وعدم مسايرتها للمجتمع هي شواهد على المعايير التي تتماشى مع ذلك الجزء

البارز من الحضارة الذي تشكل بفعل أنانية الانجاز الشخصي وعاطفيته، فحبها عاطفة فحسب، مشاعر خلو من الوفاء.

ونلاحظ ان كلا من اوستشيا وكلم، من خلال زواجهما الذي ينطوي على مفارقة Paradox، ومن خلال اتحاد نزعاتهما المتضادة وتطلعاتهما ومواقفهما، يخلقان حالة من التدهور على نحو يضخم الشعور بالأزمة في الحضارة التي تتشكل في وعي الراوي. ويمثل كلم واوستشيا قوتين في ذلك الوعي الذي، عبر التفاعل والجدل، يغالي في التساؤل عما اذا كانت الحضارة قد سارت بالانسانية في الاتجاه الصحيح؟ فالرواية هي السطح الخارجي والتجلي الواضح للصراع الباطني الذي يعتمل في ذات الراوي. وتتبلور عناصر الصراع بهيئة شخصيات، وحينما نتجاهل وعي الراوي الذي يشكل المصدر الرئيسي لأصل الرواية ونركز على الشخصية أو الحدث فان ذلك يعمل على الابقاء على سطحية الخطاب. وكثيرا ما يتغاضى النقد السطحي عن الراوي ويركز على الشخصية. فالعبارة النقدية التي مؤداها ان عودة المواطن «.... معنية، من حيث الجوهر، بالترحال الروحي الذي ينتهجه كلم، بدلا من الالتفات الى حالة الصراع القائمة بين اوستشيا وأغدن القفر....» هي النتيجة الطبيعية للحكم السطحي (٣١). ولا بد لي من دراسة توظيف عناصر البدائية في قلب الظلام قبل أن أقدم ملاحظتي الخيرة على عودة المواطن، فضلا عن توضيح السياق البنيوي.

إذ ينبغي الالتفات الى تشابه النمط الأساس الذي تم فيه توظيف البدائية في عودة المواطن وقلب الظلام، فمارلو وكيرتز، مثل كلم واوستشيا، يمثلان قوتين تضطرمان وسط وعي مضطرب، وكثيرا ما يعمد النقاد في قلب الظلام الى عزل مارلو وكيرتز على انهما فردان ويكرسون جهدهم لاكتشاف المعنى، فهذا توماس موزر يقول:

ان مارلو هو الشخصية الثالثة في مجموعتنا الثالثة المهمة التي تضم بواكير ابطال جوزيف كونراد: انه البطل الحسي... انه ذلك النوع من الناس الذي يتبع شفرة الملاح البسيطة الا انه يمتلك خيال الخونة وشكوكهم ووساوسهم الذاتية، وهو يواجه أزمته بنجاح.(٣٢)

ويمضي موزر الى القول ان كيرتز يمثل النقص في الانسان الحديث، وانه من خلال كيرتز يحصل مارلو على معرفة الذات. ويؤكد البرت جيرارد ان قلب الظلام، من خلال تركيزها الواضح، تعد معنية بمارلو ورحلته الى بعض أوجه الذات وامكاناتها»(٣٣)، ويرى ان القصة تدور حول مارلو، ويؤكد ان مارلو هو الراوي(٣٤)، وعلى الرغم من المضامين الثقافية التي يلاحظها بيتر جلاسمن peter glassman في رحلة مارلو الى الكونغو، نجده يحاول قراءة المضامين كلها من خلال مارلو(٣٥)، الا ان تلك التقييمات النقدية كلها تتجاهل الاهتمام الرئيسي بالراوي والتوتر الحاصل عنده (اذ كثيرا ما يعرف مارلو بأنه هو الراوي، مثلما يفعل جيرارد، لكن مارلو صوت واحد بين الاصوات الاخرى، وهو الصوت الرئيسي الذي يصنع الراوي). ومن الممكن ارجاع التوتر والاهتمام الموجودين في النص الى حالة البدائية. اذ يمثل مارلو وكيرتز ضدين في السياقات الثقافية، كما يرى فلورنس ريدلي ذلك (٣٦). «لقد اسهمت أوروبا كلها بصنع كيرتز»(DH ص٥٦١).

فالحضارة التي أنتجت كيرتز قد عملت على تشكيل مفهومه الذي يقول فيه «... انطلاقا من نقطة التطور التي بلغناها نحن البيض، ينبغي علينا أن نبدو «متوحشين» ضمن طبيعة الكائنات الخارقة...» (DH ص٥٦١)، انه صوت الحضارة الجوفاء الذي يعظ بالأخلاق التي أساسها غرض مرتزق أناني، وكان صوته هو موهبته الأساس:

ان الموضوع يتمثل في كونه مخلوقا موهوبا، وان من بين مواهبه كلها التي برزت بجلاء وحملت معها شعورا بحقيقة الوجود هي قدرته على التحدي، كلماته– موهبة التعبير، مجرى الضياء النابض الذي يبعث على الارباك، والتنوير، الأكثر سموا، والأكثر ازدراء، أو الانسياب الخادع من قلب الظلام العصي على النفاذ (DH ص٥٥٧).

«صوت، لم يكن هذا الشخص سوى صوت ليس إلا» (DH ص٥٥٨)، وان كون ذلك الصوت، كيرتز، يصبح في نهاية المطاف واحدا من أصوات المواطنين في الكونغو وبالكاد يمكن تمييزه من بقية المواطنين هو الذي يوضح فكرة ان الذات المتحضرة تفقد هويتها وتكتنف وتقهر في النهاية حينما تواجهها حالة أقل تحضرا. ومثلما لاحظ أحد النقاد فان: «كيرتز، حين أجبرته حالة الفقر على الاعتراف بقرابته من الانسان البدائي ومنحته الفرصة في الانغماس بشهواته البدائية الى أقصاها، يذعن كلية»(٣٧).

ويكتسب مارلو معنى واضحا في ضوء الضعف والخواء المستشري في الحضارة التي تتداعى حين تواجه حالة أقل تحضرا، ويقف مارلو، العارف بعقم الحضارة المتمثلة بأوروبا والحالة الأقل تحضرا الممثلة بالكونغو... تلك الحالة التي لا

يمكن تعريفها، بين الحالتين تتملكه حالة عقلية مرتكبة تمثل الموقف البدائي للراوي، اما مدينة مارلو فهي «متوحشة»، «تولد الظلام في وضح النهار» (DH ص٤٩٣)، ولما كان هو الرجل الذي «تبع مسار البحر» فانه قادر على استنهاض روح الماضي العظمى (DH ص٥٠٠)، وتصبح رحلة مارلو صوب «القرارة الداخلية» سبرا لغور الحضارة.

ونرى كيرتز، الذي يمثل نتاج الحضارة الأوروبية الداعية الى خلق حضارة مماثلة في مجتمع أقل تحضرا، لا يقيم حالة التوتر بمفرده، ويتضح اكتشافه بأن عملية الاستعمار والدعاوى والنفاق القابع وراء تلك السياسة التي يروج لها عملية مناسبة، ومن خلال الحقيقة المتمثلة في قبوله الأساس الأيديولوجي لتلك العملية. فهو يشعر بالراحة في وسط مجتمع الكونغو الأقل تحضرا والمتوحش الى حد ما. والحق ان «الأمر كان يتمثل في معرفة أصل انتمائه، وما عدد قوى الظلام التي ادعت انه لها» (DH ص٥٥٩)، وعلى النقيض من ذلك يواجه مارلو مشكلة التمييز، ويتضح احتقاره للعالم المتحضر في أوروبا بما فيه الكفاية. أما عدم تمكنه من تمييز هويته بين مواطني الكونغو فيتجلى تماما حين يقول: «لقد شعرت بثقل لا يحتمل يطأ صدري، رائحة الأرض الرطبة، الوجود المجهول للفساد المستشري، ظلام قوة عصية على الاختراق...» (DH ص٥٨٠).

وتعليقا على موقف مارلو من الحضارة الأوروبية يقول بيتر جلاسمن:

أية أوروبا تلك التي يراها مارلو: فهو يقف قبالة الحياة المرتقبة للقفار الأفريقية... يكتشف خواء مريعا يكتنف الثقافة التجارية... إحساس قاس بازاء الجنون واللاكينونة التي تغمر روحه وتشجعه على أن يقرر أن يكون مختلفا.(٣٨)

أما عن رد فعل مارلو على بروزلس فيقول جلاسمن:

انه يجد في بروزلس، تحديدا، مكانا غير طبيعي وقبيحا يبعث على السخرية: وتتمثل له المدينة في عبارته الشهيرة التي يقول فيها: انها ظهرت له بصورة مقبرة متشحة بالبياض، تغشاها الظلال الداكنة وتحيط بها الملائكة الغلاظ والصمت الموؤود.(٣٩)

وليست الكونغو أفضل من اوروبا، فليس لها غرض جديد، او مجد، الا انها لا تبعث على الالهام بل انها قاحلة، ويمثل «صوت» كيرتز رجع الصدى ويستجلب ذكريات العالم الذي تركه مارلو. وبذا يكون كيرتز صوتا داخل مارلو. أما الاشكالية التي يواجهها مارلو فهي أزمة ثقافية لأن المشكلة تتعلق بالحضارة. فالأكثر تحضرا والأقل تحضرا يتساويان في خوائهما من المعنى، وكلاهما يعرضان حالة من الفراغ الروحي. وهكذا نجد ان «الاسراع المريض واللهاث» الذي تمارسه اوروبا وحالة الظلام في الكونغو هما مصدر خطورة على الروح الانسانية، وانه من خلال ذلك الموقف المؤلم تصبح تأملات مارلو بشأن غموض الأدغال ذات معنى. ومثلما أوضح أحد النقاد:

لأن مارلو لا يجد شيئا مجديا ليقوم به، ومن دون ان تخطر في باله أية فكرة يقوم بأعبائها، ولأنه محاط بالمعتوهين وتذهله اللاكينونة فانه يخطو نحو أسواره تتملكه فكرة مرعبة مؤداها ان الحياة الانسانية مجدية في أيما مكان وان أوروبا وافريقيا لا تختلفان من حيث خوائهما، وان ثمة محافل للشركات في العالم، لكن ليس ثمة محفل واحد للذات.(٤٠)

ان الصعوبات التي تواجه مارلو، بوصفه واقعا بين مرحلتي الحضارة، أولاهما الأكثر تقدما والأخرى الأكثر تخلفا، نسبيا، تمثل أعراض الحضارة اما عملية الحضارة برمتها فتصور على نحو متشكك. ويوضح انشغال مارلو بالأدغال حالة التفكير التي يعيشها الراوي. وتمثل تلك الحالة تمردا على آراء الحياة وقيمها المقبولة القائمة في مجتمع متحضر. ويرى مارلو، من خلال الدوافع الخفية التي تبطن المسعى الاوروبي الرامي الى التوغل في الكونغو، الغرض الحقيقي المتمثل في السعي وراء الثروة، وان كراهية مارلو للبحث عن العاج تشابه كراهية كلم للماس، وان حماسة كيرتز للماس تشابه رغبة اوستشيا الجارفة لعالم الماس.

فالرغبة في الثروة التي يرعاها كيرتز وينميها هي الاساس الي يقف عليه ذلك النوع من الحضارة التي أحدثت الانحلال الاخلاقي. وان أكثر ما يمقته مارلو هو الطمع والأنانية التي اماتت المشاعر الانسانية عند كيرتز وعند المستعمرين وجعلتهم قساة، وجعلت من الحياة مجدبة من كل ما هو روحي. وحين يتأمل مارلو الأدغال، يحاول كلم الاحتماء بأغدن هيث، التي تصبح هي والادغال حالتين عقليتين ترمزان الى العوالم الخيالية. اذ يعتقد الراويان باختفاء بعض المعنى او الغرض. ويمكن القول ان استحالة فصل نفسيهما كليا عن الوعي الذي يمثل نتاج الحضارة هو السبب في حصول التوتر. ومع ذلك تبقى العوالم الأقل تحضرا مثارا للشكوك، وتخلق تلك الصعوبة حالة من عدم التأكد العقلي... أزمة، حالة من

الاضطراب، تصور من خلال اغدن هيث والادغال.
ومن خلال ذلك المنظور يصبح كل من مارلو وكلم على قدر غير كبير من الأهمية... انهما عنصران يقوم الراويان بربطهما بهدف تصوير الفكرة... فكرة البدائية. أما كيرتز واوستشيا فهما عنصرا المقابلة اللذان أضفيا عنصر التأثير على عملية التصوير. وهناك من النقاد من يرى ان الموضوعة الرئيسية في قلب الظلام هي المشكلات ذات الصلة بتحضير (تمدين) المتوحشين وآثار عملية التحضر على الأوروبيين والافارقة(٤١) وأنا أرى ان الاشكالية المركزية هي الصراع المحتدم داخل الراويين، على الرغم من امكانية ان يكون التأويل المذكور آنفا واحدا من التأويلات الممكنة. ومن منظوري أنا تصبح الرواية عبارة عن رحلة الى الداخل(٤٢). وبالطريقة ذاتها يتعمق الصراع في عودة المواطن على نحو أعمق في وعي الراوي، ويجد تعبيرا له في ضوء الخلفية الاجتماعية. اذ ان زواج اوستشيا من كلم وتحول كلم الى العمل في قطع الجولق ونبذه الحياة في باريس، كلها سياقات تتجلى من خلالها الصراعات التي تعزى الى البدائية في وعي الراوي من خلال الخطاب.

ومما لا شك فيه ان العملين اللذين تناولتهما في هذا الفصل يثيران تساؤلات تخص الاتجاه الذي تسلكه الحضارة. إذ أن موقف الراويين لا يدعو الى العودة الى ما هو بدائي، كما ان العالم الطبيعي لا يقدم ملاذا مقبولا للعقل الذي يفر من ترهات الحضارة، فأحدهما بارد، قاس، عدواني والآخر فارغ، خادع.. ويبحث العقل عن عالم مثالي، عالم لا وجود له... انه عالم خيالي يتبلور الخيال فيه على شكل أغدن هيث والادغال.

ومن الجدير بالإشارة ان تأويلي لكل من اغدن هيث والادغال بأنهما حالتان عقليتان تمثلان الصراعات الثقافية في الوعي لا يوضح فقط ان هاتين الروايتين تعبير مختلف عن فكرة واحدة فحسب، بل يظهر ايضا ان السياقات والشخوص والاحداث تمثل التجليات الخارجية في لغة تلك الحالات العقلية. ويقدم كل نص من هذه النصوص مدخلا الى عالم الخطاب، ويخرج النقد، من خلال تركيزه على لغة النص، من نطاق النصوص الى عالم الأفكار، التي تشكلت أصلا بواسطة الخطاب، فالكتاب يتواجدون في عالم الأفكار، عالم الخطاب، تماما مثلما يتواجد القراء فيه. وبإمكان النقد توضيح الكيفية التي يتكون فيها المعنى وذلك من خلال استحضار العناصر او الأفكار وربطها معا بنقطة مركزية وهي الفكرة الأكثر طغيانا، وحسبما أرى فان البدائية هي فكرة هذين العملين.

وفي الرواية التي تقوم على السيرة الذاتية يبلغ الراوي حالة من القرب مع المؤلف ويشاطر الراوي المؤلف: معتقداته وأفكاره على الرغم من انه لا يستطيع ان يمثل المؤلف، لكنه يتمكن برغم ذلك من اعطاء لمحات عن عقل المؤلف، وهكذا، ثمة احتمال كبير لتوصل الناقد البنيوي وناقد السيرة الذاتية، ومع ذلك ففي الوقت الذي يجد فيه ناقد السيرة، المتسلح بتفصيلات تخص معتقدات المؤلف، ان تلك المعتقدات تؤدي وظيفتها في رواية السيرة الذاتية، يجد الناقد البنيوي، من خلال دراسته بنية العناصر في السيرة الذاتية، المعتقدات التي يشكلها الراوي من خلال الخطاب، وفي تحليل رواية تقوم على السيرة الذاتية، يتبنى كل من ناقد السيرة والناقد النبيوي عملية معكوسة من العمل الا انهما يتوصلان الى استنتاجات مشابهة. وعند تحليل أعمال السيرة الذاتية لا يمكن للنقد البنيوي الوصول الى قراءة مختلفة جذريا عن تلك التي يتوصل اليها نقد السيرة، الا ان النقد البنيوي يبرهن على ان الشخوص والأحداث في رواية السيرة الذاتية تعد تعبيرات خارجية عن الفكرة الداخلية. ويتعالى النقد البنيوي على سطح لغة النص الظاهرة وذلك من خلال الأخذ بعين الاعتبار مضامين تلك اللغة وسبر غور الفكرة المركزية. وهو يظهر الكيفية التي يتركز فيها المعنى حول فكرة ما تمثل محور الرواية: وهكذا نجد ان الفرق بين النقد البنيوي ونقد آخر يتناول نصا واحدا، كما ارى، يتمثل في تحول المركز او الفكرة المركزية وما يترتب عليه من تحول في المعنى.. والمركز الذي اكتشفته روايتا عودة المواطن وقلب الظلام هو البدائية، التي تعرف بأنها ظاهرة عقلية شمولية أدت الى تشكل اثنين من الرواة في روايتين مهمتين ضمن هذا السياق.

الهوامش

١ – توماس هاردي، رواية عودة المواطن evitaN ehT fo nruteR ehT (لندن ومالبورن وتورنتو: مطبعة ماكميرن، ١٩٦٥) وسنرمز للاقتباسات المأخوذة من هذا الكتاب بالحرفين .)NR(بينما سنرمز الى الاقتباسات المأخوذة من رواية جوزيف كونراد قلب الظلام ssenkraD fo traeH، في كتاب «كونراد كاملا» تحرير مرتن داوين زابل (نيويورك: مطبعة البنغوين ١٩٧٧) بالحرفين .)DH(

٢ - روي هس، «التغيير الاجتماعي والانحطاط الاخلاقي في روايات توماس هاردي» مجلة دالهوسي ٤٧ (١٩٦٧) ص٣٢.

٣ – دونالدر. بنسن «قلب الظلام: أسس الحضارة في عالم مغترب»، مجلة

دراسات تكساس في الأدب واللغة، ٧ (١٩٦٦) ص٣٤٠.

٤ – يوضح ميشيل بيل «ان التوق الذي يشعر به الإنسان المتحضر الى العودة الى الحالة البدائية أو حالة ما قبل الحضارة، قديم قدم الانسان على التأمل بذاته. وانها لصفة مألوفة في طبيعة الانسان، وهي ان كل خطوة تقريبا تكون متميزة بالتعقيد أو التقدم المتزايد يصاحبها تغيرات تؤدي الى الشكوك بشأن مشروع الحضارة كلها... ويشير مصطلح البدائية الى صفة انسانية شمولية وموغلة في القدم حقا....» من كتاب «البدائية» (لندن: مطبعة ميثيون، ١٩٧٢) ص١.

٥ – لقد وضحت رواية قلب الظلام، على نحو لا لبس فيه، المشروع الأوروبي الرامي الى مد بساط الاستعمار في أفريقيا وتسليط الضوء على الاطار الذهني المنافق الذي يكمن خلف هذا المشروع: «ان هذا المشروع يتسم بالزيف شأنه شأن أي شيء آخر– مثل تظاهر المحسنين بحب الخير، مثل حديثهم، مثل حكومتهم، مثل ريائهم، وكان الشعور الحقيقي الوحيد هو الرغبة بالحصول على وظيفة بمنصب تجاري لبيع العاج حتى يتمكنوا من جني الأرباح» (DH ص٥٢٢). وعلى هذا الغرار نجد في عودة المواطن ان الحياة المحيطة باغدن هيث تحكمها أعراف الزواج الاجتماعية والاحتفالات على نحو يشكل السياق أو سلسلة من السياقات. وكمثال على ذلك التعليق على الخلفية الاجتماعية التي تكتنف اغدن هيث: «لقد أحاطتها غرائز انجلترا المرحة وأضفت عليها نشوة غير اعتيادية، كما ان السمات الرمزية التي أضفاها التراث على كل فصل من فصول السنة كانت كما لو انها واقع في اغدن هيث» (NR ص٣٩٠)، ومع ذلك، لا يمكن ان تكون هذه سوى سياقات يخلقها الراويان لكي يجلبا الى السطح الحاجة الملحة التي تعتمل في اعماق الوعي.

٦ – تعمد نظرية البنيوية عند بارت على اعادة توضيح الشخصية في الأدب الروائي. وهكذا، ترى هذه المنهجية انه لا مكان للممارسة الاعتيادية التي تعد الشخصية مجرد فرد، فاسم العلم يعمل أشبه بالحقل المغناطيسي، وحينما تتمركز الشفرات وتمر عبر هذا الحقل، تخلق الشخصية، وان تقاطع الشفرات هو الذي يبين الطابع الشخصي للشخصية. وقد لاحظ أحد النقاد عند تعليقه على نظرية بارت ان الشخصية، تبعا لما تراه هذه النظرية، هي «مكان تغطية المعاني semes)(و«الراوي»– «امتزاج الاصوات»، وهي ايضا القارئ لصوت النص، ينظر: بيغي روزنثال «فك شفرة Z/S)
(جل كليدج انجل ش ٣٧ (١٩٧٥) ص١٢٥.

٧ – يقسم بارت النص الى وحدات قراءة saixel ويعرف كل وحدة قراءة بأنها واحدة من الشفرات sedoc الخمس: الشفرة التخمينية eciteriaorp، والشفرة التأويلية cituenemreh والشفرة الدلالية citnames والشفرة الرمزية cilobmys ، والشفرة الاحالية laitnrefer، رولان بارت، «Z/S)» ترجمة ريتشارد ميلر (نيويورك: مطبعة هيل دوانج ١٩٧٤) ص١٩.

٨ – ينظر: جاك دريدا «البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الانسانية» في «الجدل البنيوي»، تحرير ريتشارد ماكزي وايوجينو دوناتو (بلتيمور ولندن: مطبعة جامعة جون هوبكنز، ١٩٧٠) ص٢٤٧–٢٧٢.

٩ – ان النص، الذي يمثل مجموعة من الدوال التي يجمعها معا فعل الخطاب والذي يمنح القراءة امكان ادراك السطح الرقيق من الممكن تقسيمه الى «سلسلة من الشذرات الموجزة المتجاورة التي نطلق عليها اسم «وحدات قراءة saixel)(. وتشتمل وحدة القراءة الواحدة على كلمات قليلة، وفي بعض الأحيان على بضع جمل، ويكفي أن تكون وحدة القراءة أفضل مكان ممكن نستطيع أن نلاحظ المعاني فيه...» (رولان بارت، Z/S، ص١٣).

١٠ – لا يمكن تطبيق هذه المنهجية، الى حد ما، في تحليل كل عمل ابداعي، وفضلا عن ذلك فانها تفرغ النقد في قالب الحقل المعرفي العلمي، وهذه هي نقطة الضعف والقصور في منهجية بارت، الا انه بين، رغم ذلك، ان هناك شفرات... قوى غائبة، تعمل خلال الكلمات والجمل التي تحتاج الى «تشريح وتمفصل» في سيرورة التأويل .noitaterpretni fo ssecorp وأنا أرى ان العناصر الثقافية– التي أطلق عليها انا اسم الشفرات الثقافية– هي ابرز ما نجده في روايتي عودة المواطن وقلب الظلام. ولهذا السبب أبحث أنا عن القوى الثقافية التي تعمل خلال الراويين.

١١ – يرى بارت ان «الشفرة هي منظور التنصيصات، سراب البنى الذي لا نعرف عنه سوى اغترابا ته واياباته.. أي الوحدات التي تمخضت عنه...» Z/S ص٢٠. وتعد الشفرة «قوة غائبة» تنتزع الاسطر اطار النص الى لا تناهي الخطاب على نحو يجعل المعنى ممكنا. وتعيد ج. هيليس ميلر صياغة مفهوم بارت على النحو الآتي: «ان النص الأدبي نسيج من الكلمات تصل خيوطه وأسلاكه الى بنية اللغة السابقة الوجود. ويضيف الناقد أنسجته لشبكة النص او يحل بنية خيوطها ويعريها ثم يعيد نسجها، أو انه يتتبع احد خيوط النص ليكشف التصميم الذي يغلفه، أو انه يفصل النسيج كله بشكل معين او آخر»... (من: تمهيد كتاب) «توماس هاردي: المسافة والرغبة» (كامبردج: مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٧٠) صlllV، من الممكن تفسير هذه العبارات بوضوح اكثر لتسليط الضوء على النص والكاتب والقارئ. فالنص عبارة عن مادة متناهية من الشفرات (او الكلمات او الجمل) التي تصنع المعنى، ويكون موجودا ضمن لا تناهي من الشفرات، اما الكتابة فتشتمل على استحضار هذه الشفرات معا وتحويلها الى أشكال مرئية. ولهذا تكون كلها موجودة ضمن عالم الشفرات الذي يصنع الأدب. في حين ان القراءة هي السيرورة المعاكسة للكتابة. ويخرج القارئ، الذي يتحرك على مسار الشفرات، من النص الى لا تناهي الشفرات ويكتشف المعنى.

١٢ – ج. هيليس ميلر، التمهيد ص.IX

١٣ – لقد لاحظ النقاد طابع السيرة الذاتية الذي يتجلى في روايتي عودة المواطن وقلب الظلام. فالناقد هارفي كيرتس ويستر يعرف المؤلف هاردي بشخصية كليم بمعنى ان وجهتي نظرهما متشابهتان تماما: «في عودة المواطن يشاطر هاردي الشعور مع كليم في ان الجهود التي ترمي الى احداث التحسن الاجتماعي لا يتمخض عنها سوى أمل ضعيف بالنجاح». (من كتاب: «في السهل المعتم: فن توماس هاردي وفكره» (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٧٥) ص١١٩، ينظر ايضا: روبرت

جيتنكر: «هاردي الاكبر» (لندن: مطبعة هينمان، ١٩٧٨) ص٩، ٧٨، ١٥-١٦» في قلب الظلام تجد ان الخبرة الرابضة خلف الوقائع هي التي تمنح نقد السير أفقه»، ويعلق نورمن شيري قائلا: «ان المادة الأساسية التي استند عليها جوزيف كونراد في روايته قلب الظلام، في حقيقتها، خبرة شخصية قصيرة للظروف التي حصلت في الكونغو للفترة من ١٨٩٠- ١٨٩١، والتي يظهر تحت سطحها (أي الخبرة) كارثة شخصية» (من كتاب) «عالم كونراد الغربي» (كامبردج: مطبعة الجامعة، ١٩٧١) ص٣٣٩ ينظر ايضا: «جوزيف كونراد: سيرة نقدية» (لندن «مطبعة ويدنفيلد وينكلسن ١٩٥٩) ص١٠٥.

١٤ – هـ. س. دفن، «توماس هاردي: دراسة لرواياته» (مانشستر: مطبعة جامعة مانشستر، ١٩١٦) ص٥٧.

١٥ – ميلر «المسافة والرغبة»، ص٩١.

١٦ – دنيس كي– روبنسن، «روايات هاردي» في: «عبقرية توماس هاردي» تحرير مارجريت درابل (نيويورك: مطبعة نويف ١٩٧٦) ص١١٤.

١٧ – مارجريت درابل، «هاردي والعالم الطبيعي» في: «عبقرية توماس هاردي» ص١٦٥.

١٨ – «الصورة المائلة واللازمانية التي خلقها هاردي في مدينة أغدن القفر هي مشهد عودة المواطن»، ريتشارد كاربنتر: «توماس هاردي» (نيويورك: مطبعة جامعة تواين، ١٩٦٤) ص٩١.

١٩ – كاربنتر، «توماس هاردي» ص٩٣– ٩٤.

٢٠ – المصدر نفسه، ص٩٧.

٢١ – ينظر أرثر لفجوي وجورج بواس، «البدائية وأفكار قديمة» (نيويورك: اوكتاجون بوكس، ١٩٧٣) ص٧. «ان معايير الحضارة الحقيقية ذات طابع ذاتي وليس موضوعيا، فهي أشبه بالمفاهيم، تتولد في اذهان الناس لأسباب يجهلها الجميع... فهي الكلمات والافكار والذكريات والعادات والصلات»، رولاند سترومبرج: «ارنولد توينبي: مؤرخ لعصر الأزمة» (لندن وامستردام: مطبعة فيفر وسيمونز ١٩٧٢) ص٧٢.

٢٢ – توماس موزر، «جوزيف كونراد: الانجاز والانحدار» (كامبردج: مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٥٧) ص٨٠.

٢٣ – دونالد بنسن، «قلب الظلام: أسس الحضارة في عالم مغترب» ص٣٤٤.

٢٤ – المصدر نفسه.

٢٥ – فلورنس ردلي: «المعنى المطلق في قلب الظلام» مجلة «أدب القرن التاسع عشر الخيالي» ١٨ (١٩٦٣) ص٤٦.

٢٦ – ينبغي الالتفات الى الأوصاف التالية للتعرف على علاقة كليم بمدينة أغدن: «لقد فتح عينيه لأول مرة ها هنا ليرى معظم ظاهر هذه المدينة الصور الاولى التي انطبعت في ذاكرته وامتزجت على نحو لون نظريته الى الحياة بألوانها. كانت الدمى التي يلعب بها عبارة عن سكاكين حادة ورؤوس السهام التي كان يجدها هناك...» من عودة المواطن ص١٨٠، اما في ص١٧٥ فنجد «لقد كان كليم ممزوجا مع مدينته أغدن القفر في صباه الى الحد الذي لا يستطيع فيه أي شخص النظر اليها دون ان يتذكره».

٢٧ – يكون لأوصاف علاقة اوستشيا بمدينة اغدن القفر معنى واضح حينما نطلع على وصف علاقة كليم بالمدينة ذاتها. «لقد كانت أغدن بمثابة مثوى الأموات بالنسبة لاوستشيا، اذ انها منذ مجيئها الى هنا أحست بطابع العتمة الذي يغلفها»، عودة المواطن ص٧٥.

٢٨ – «البدائية وافكار اخرى في التراث» ص٧.

٢٩ – «... تنشأ البدائية من الشعور بالأزمة في الحضارة، وتعرف بأنها النتاج المتناقض للحضارة ذاتها». «البدائية» ص٨٠.

٣٠ – تتوق اوستشيا بعمق الى مدينة بدماوث التي يمكن ان نعدها احدى مراحل الحضارة، أما حينما يذكرها ديجوري فين بعجائب بدماوث فانها تنذهل قائلة: «أوه، يا الهي، بدماوث... لكم ارغب لو كنت هناك». عودة المواطن، ص١٠١. وتتأجج عاطفة اوستشيا الى العالم المتحضر حالما ترى كليم: «لقد قضت الجزء الأعظم من الظهيرة هائمة في خيال التصور والتحليق في أجواء الروعة التي تحيط برجل جاء مباشرة من باريس الجميلة– مشبعا بمناخ باريس وعطرها، مؤتلقا مع سحرها»، ص١٢٣. ويجد نفور اوستشيا من العالم الريفي ما يعبر عنه عبر رد فعلها على الفلاحين حينما نقرأ الوصف الآتي لها: «لكم كان يسخطها مرأى ابناء مدينة اغدن البسطاء في يوم الأحد وهم يسيرون وايديهم بجيوبهم، وبجزماتهم المدهونة حديثا وغير مربوطة الاشرطة، يمشون باستمتاع بين الحشائش ونباتات الجولق التي يحصدونها كل يوم ويرفسونها بأقدامهم كما لو ان احدا لا يراهم»، ص٧٨.

٣١ – كاربنتر «توماس هاردي» ص٩٧.

٣٢ – موزر ، «جوزيف كونراد: الانجاز والانحدار»، ص٢٣.

٣٣ – البرت جيرارد، «كونراد روائيا» (كامبردج: مطبعة دامعة هارفارد ١٩٥٨) ص٣٨.

٣٤ – المصدر نفسه ص٣٧.

٣٥ – بيتر جلاسمن، «اللغة والكينونة: جوزيف كونراد وأدب الشخصية» (نيويورك ولندن: مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٧٦) ص١٩٨ – ٢٠٦.

٣٦ – فلورنس ردلي «المعنى المطلق لرواية قلب الظلام»، ص٤٥.

٣٧ – المصدر نفسه.

٣٨ – جلاسمن ، «اللغة والكينونة» ص٢٠٠.

٣٩ – المصدر نفسه.

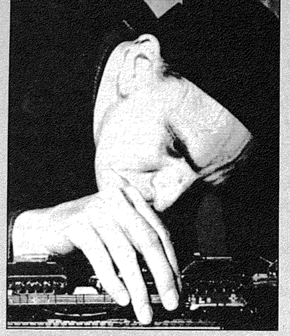
٤٠ – نفسه، ص٢٠٥.

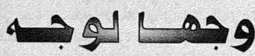
٤١ – ينظر: دونالد بنسن ص٣٣٩ – ٣٤٧.

٤٢ – جيرارد، «كونراد روائيا» ص٣٨.



سينما





وجها لوجه

انجمار برجمان

ترجمة: مها لطفي ★

كتب انجمار برجمان هذه الرسالة
للعاملين في فيلمه «وجها لوجه» من ممثلين
وطاقم عمل وذلك عند البدء في تصوير الفيلم.

أعزائي زملاء العمل ...
سنقوم بعمل فيلم يدور بشكل ما حول محاولة انتحار.. عمليا هو يتعلق كنت سأقول « كالمعتاد » بالحياة، والحب والموت. لأنه في الواقع لا يوجد ما هو أهم من ذلك لنشغل بالنا به ونفكر فيه. أن نقلق بسببه وأن نسعد من أجله.. وهكذا.
لو سألني انسان صادق عن سبب كتابتي لهذا الفيلم لما استطعت أن أجيبه اجابة واضحة ومباشرة وأظل محافظا على مصداقيتي.
أخذت منذ فترة من الزمن أعاني قلقا غير مبرر. كان يتعبني مثلما يتعب ألم الضرس الذي لم يجد له طبيب الأسنان سببا لا في تركيبة الضرس نفسه ولا في المريض المتألم.
أعطيت قلقي بضعة عناوين كل واحد منها أقل إقناعا من الآخر. قررت أن أبدأ البحث بطريقة منهجية.
شخصية أخرى بتقلباتها جاءت لتساعدني. وجدت تشابها بين تجاربها وتجاربي غير أن ظروفها كانت أبرز وأوضح من ظروفي وأكثر مدعاة للألم.
وهكذا بدأت الشخصية الرئيسية في فيلمنا تأخذ شكلا: شخصية ذات مركز جيد، إمكانياتها كبيرة منظمة، ورفيعة المستوى في مهنتها، ومتزوجة زواجا مريحا من أحد زملائها، محاطة بكل ما ندعوه « أشياء الحياة الخيرة ». إن انهيار هذه الشخصية المحترمة الصاعق السريع وولادتها الجديدة المؤلمة جدا هما ما حاولت أن أصفه.
ولقد استطعت، باستخدام ما لدي من مادة كأساس، أن أظهر أسباب الكارثة، وكذلك الإمكانيات المتاحة لهذه المرأة في المستقبل.
بالنسبة لي فقد استفدت استفادة كبيرة من هذه العملية. العذاب، الذي سبق أن تفشى، أصبح له اسم وعنوان، وبذلك فقد حرم من اشعاعه ويقظته. فإذا كانت هذه الأنشودة بإمكانها أن تكون ذات فائدة أيضا لإنسان آخر فلن يضيع جهدنا.
عندما نتابع بالنظر أحد معارفنا المقربين أو البعيدين بابتسامة شريرة أو شفوقة فهذا ليس شيئا سيئا أيضا، لأنه يمكن أن يتضمن مقارنات تقوينا حين نقيس تمايزنا ببؤس الآخرين.
في الواقع ليس هنالك أيضا أي ضرر في أن نسلي أنفسنا بضع ساعات. الممثلون الوسيمون الموهوبون الذين يصورون بشكل معقول المواقف الحزينة، والمأساوية والمسلية، هم دائما يسعدون الآخرين مهما كانت تلك التعقيدات مؤلمة.
من جهة ثانية، فالسأم واللامبالاة يؤثران على صانع الفيلم بطريقة رهيبة، وعندئذ يكون من العدل في تلك الحالة أن يلحقه العار. ويسخر منه علانية فيصبح ضحية خسارة مالية ضخمة.
ماذا أقول أكثر من ذلك؟ آه نعم، فكما ترون حجم هذا الكتاب فإن الفيلم سيكون طويلا في النهاية، بضعة كيلومترات تقريبا. حاولت عبثا أن أكثفه ولكن

★ كاتبة ومترجمة من لبنان.

لكل شيء حجمه، وقد تعلمت أن أكون حذرا بشأن التدخل في حركات شخصياتي وحوارهم وألا أقودهم في ذلك. عندما نقوم بالتدريب نجد نقاطا يتضح أنها أوضح من اللازم أو غير ضرورية.

الجزء الأول في الفيلم واقعي بشكل متحذلق ملموس. الجزء الثاني محير غير ملموس: «الأحلام» واقعية أكثر من الواقع. فيما يتعلق بذلك دعني أضيف تعليقا غريبا. «أنا أشك كثيرا بالأحلام والرؤى والتخيلات في الأدب والأفلام والمسرحيات». لأن العقلانية الزائدة لهذه الأمور تزخر باللاعفوية والترتيب المسبق.

لذلك فعندما أنقل سلسلة من الأحلام، رغم معارضتي وشكي، والتي هي بالاضافة الى ذلك ليست أخلاقي، فإنني أحب أن أفكر بأن هذه الأحلام هي امتداد للواقع. كذلك فهذه سلسلة من الأحداث الواقعية التي تصيب الشخصية الرئيسية خلال فترة هامة في حياتها. هناك شيء ذو دلالة يحدث.

فبالرغم من أن جيني هي طبيبة نفسية فهي لم تأخذ هذا الامتداد الواقعي بجدية. رغم معرفتها الواسعة، فإنها الى حد كبير أمية في تفكيرها (داء منتشر بين الأطباء النفسانيين ويمكن اعتبار هذا المرض مرضا وظيفيا). كانت جيني مقتنعة بشدة بأن الجبن هو الجبن والطاولة هي الطاولة، وطبعا ليس أقلها أهمية أن الانسان هو الانسان. هذه القناعة الأخيرة هي أحد الأشياء التي سوف تضطر الى تعديلها بطريقة مؤلمة عندما تدرك بومضة عين أنها هي نفسها مجرد مزيج للناس الآخرين ككل. وبصراحة لست أدري إذا كان بمقدورها أن تتحمل إدراكها هذا.

في تلك الحالة يبقى بديل ضعيف جدا ووحيد: أن تعود الى ما نسميه، من أجل البساطة والأمان، جيني ايزاكسون، مزيج خانق ساكن من الصفات المرسومة والنماذج المختلفة للتصرفات.

ومن ناحية ثانية، فإذا ما قبلت معرفتها الجديدة فإنها تترك نفسها تنساق بعيدا وبعيدا نحو مركز عالمها يقودها ضوء حدسها الى رحلة اكتشاف سوف تكشفها في آن الى الناس الآخرين في تصاميم لا نهاية لها.

هنالك بديل يؤكد: اللانهائية تصبح غير محتملة، الآلية تتكسر تحت صعوبات الرحلة، يصيبها التعب من تزايد اتساع بُعد نظرها ومن الملل الذي تسببه مثل هذه البصيرة. تتعب وتطفيء النور في اليقين الذي تجله بأنها إذا ما أطفأت النور فسيحل الظلام على أي حال ـ والهدوء.

أعتقد أنه من المهم أننا قلنا كل هذا نظرا لما له من أهمية إزاء موقفنا من الفيلم الذي سنصنعه إنسانيا وفنيا.

أقصد أن نوع الفيلم الذي سنباشر عمله يقدم احتمالات خطيرة فنيا لامكانية تدفق الأفكار في نوع من الإسهال الفكري ـ فأن نقرر في كل لحظة ما هو صواب وصادق وملائم تمكن أن يكون نوعا ما خداعا.

وكذلك فالجهد المبذول لا يجوز أن يكون ملحوظا. كل شيء يجب أن يعطى إنطباعا بأنه طبيعي ـ ومع ذلك يكون ممكنا أن نخلقه من مصادر مادتنا المحدودة. لننطلق إذن في مغامرة جديدة..



المشهد هو العيادة النفسية فى المستشفى العام . بعد الظهر من منتصف شهر يونيه/ حزيران.

آخر مريضة عند چينى ذلك اليوم هى ماريا. واضحٌ أنها كانت تبكى. تجلس محدودبة وذراعاها متدليتان على الجانبين . شعرها الأسود ينسدل على كتفيها كثيفا ومتشابكًا .. ووجهها الجميل وارمًا تكسوه البقع.

تحملق چينى فى عنصر الزينة الوحيد فى الغرفة البيضاء العارية : لوحة زيتية بغيضة ، ربما تكون هدية من أحد المرضى ذوى الميول الفنية ، وهى تزيد من خواء الغرفة .

چينى : (بعد انتظار طويل) نحن نجلس هكذا منذ نصف ساعة . يجب أن أذهب سريعًا وستكون لدينا فرصة أخرى للكلام يوم الاثنين .

ماريا : آه، تعالى .

چينى : لا أدرى ما تعنين .

ماريا : أنت تعلمين جيدًا أننى قد فقدت حشوةَ ضرس .

چينى : كلا ، لا أعلم .

ماريا : البارحة حضرت الممرضة واخبرتنى أنه يتوجب علىّ الذهاب إلى طبيب الأسنان .

چينى : حسنا .

ماريا : أنت التى رتبت هذا الأمر أليس كذلك ؟

چينى : صدقا ، لا أدرى ما الذى تتكلمين عنه .

تنهض ماريا ببطء. وجهها شاحبٌ جدًا وعيونها يسكنها غضبٌ كامن. تبصق فى وجه چينى . تبقى چينى جالسة وتبدو عليُها سيماء المفاجأة أكثر من الاضطراب .

چينى : اجلسى ودعينا نقلّب هذا الموضوع .

(بسرعة البرق تمسك ماريا ملف أوراق موضوعا على الطاولة وتهوى به على رأس چينى بكل ما أوتيت من قوة. ترفع چينى يديها فى الوقت المناسب لتبعد عن نفسها هذه الضربة).

چينى : (بغضب) لا تكونى غبية .

تتناثر محتويات الملف فى مختلف أرجاء الأرضية . تمسك چينى بقبضتها كتف ماريا وتدفعها نحو أحد الكراسى .

چينى : (بغضب) اهدئى واجلسى يا ماريا !

(تهدأ ماريا وتريح ظهرها على الكرسى وهى تنظر إلى چينى بتعبير جريح ، تجلس چينى بقربها على كرسى أصفر خشبى).

چينى : إنك دائمًا تتذرعين بأسباب.

(ولكن نبرتها لم تعد عدائية. ترفع ذراعها وتريحها أولاً على جبهتها ثم تصلِّب ذراعيها فوق رأسها كطفل مكتئب).

چينى : اعتقد اننى أرسلتك إلى طبيب الأسنان كى يعطيك حقنة أليس كذلك ؟ مسكّن . أليس كذلك يا ماريا.

ماريا : سألت الممرضة فقالت لى قد اضطر لأخذ حقنة، وعندما قلت اننى اعتقد أنها ليست ضرورية لأن الجذر كان تم حشوه، قالت من الأفضل أن اهيئ نفسى لحقنة على أى حال.

چينى : انت التى اختلقت كل هذا . لقد وعدتك ألا تُعطي أية حقن أو حبوب وأنا سأحافظ على كلمتى .

ماريا : اتريدين أن تعرفى ما هو خطؤك الفادح . حسنا ، سأقول لك لأننى استنتجه . أنت غير قادرة على الحب ! وما أعنيه بالحب هو الحب وليس ممارسة الجنس ، ولو اننى أشك بقدرتك على ممارسته .

هل تعلمين ما انت ؟ انت تقريبًا إنسانه غير حقيقية . حاولت أن أحبك كما انت لأننى اعتقدت اننى إذا ما أحببت چينى بإصرار عندئذ ربما سوف تصبح أكثر حقيقية ، وأعنى أقل اضطرابا وأكثر ثقة بالنفس . حسنًا ، إن الناس تفعل ذلك ، أليس كذلك ، عندما يعرفون أنهم محبوبون وحتى لو كان الذى يحبهم كلب. لكن لا أمل يرجى !

تنظر چينى إلىّ بعيونها الكبيرة الزرقاء الرائعة الجمال ، أجمل عيون فى العالم ، وكل ما أراه هو اضطرابها . ألم تحبى أحدًا فى حياتك يا چينى ؟ (تضحك وتمد يدها وتضعها على فخذ چينى) ماذا تقولين إذا ما رفعت يدى وصفعت خدّك ؟ ماذا تقولين اذا ما خفَضت يدى وبدأت بمداعبة صدرك ؟ ماذا تقولين إذا .... إذا خفضت يدى أكثر وبدأت بمداعبتك بين الساقين ؟

چينى : انت لطيفة حقًا ومقنعة جدًا . ولكن عليك أن تتذكرى أن على الطبيب النفسى معالجة هذه الحالة بعينها . المشكلة الكبيرة والتى لم يوجد لها حل حتى الآن هى كيف نتجنب التورط بين الطبيب والمريض .

ماريا : (بعد وقفة قصيرة) هل تحبين أن تكونى قاسية أثناء تأدية المهنة .

چينى : الآن بدأت وضع الأمور فى نصابها . انت تعرفين كما أعرف أنا إن العلاقة لن تفيد كلينا.

ماريا : على أى حال فى النهاية ستخونيننى .

چينى : ماذا تعنين بـ «أخونك» ؟ أنا طبيبتك وأنا أحاول أن أشفيك. أنها مسؤوليتى أن أجد الوسيلة لذلك .

ماريا : (مسرعة) هل انت متأكدة من ذلك ؟ اعنى أليس من الضرورى أن نتشارك فى تحمل المسؤولية.

چينى : هذا كلام لا يُوصل إلى نتيجة .

ماريا : اعنى أليس علينا تقاسم المسؤولية والمخاطرة فى آن ؟ لماذا اتحمل أنا المخاطرة وانت تأخذين على عاتقك الشئ

الغامض غير المؤذي الذي يسمى المسؤولية ؟
چيني : هذا غير ممكن عمليًا .
ماريا : لمَ لا ؟
چيني : مثل هذه الاختبارات جرّبت من قبل وكان نجاحها محدودًا .
ماريا : نجاحها محدود . انت رائعة !
چيني : ماذا تفعلين الآن ؟
ماريا : (بهدوء) إذًا لن تمارسي فعل الحب معي ؟
چيني : (مبتسمة) كلا ، طبعًا لن افعل . ولكن إذا ما كنت ترغبين في الاستمرار بمحاولتي علاجك فأنا سأفعل كل ما في وسعي بسعادة .
ماريا : انظري إليّ لمدة دقيقة . كلا . انظري فعلاً . انظري في عيوني يا چيني . ماذا ترين ؟
چيني : أرى انك تحاولين تمثيل دور ما .
ماريا : ماذا أمثّل ؟
چيني : الكرب . الخوف . الكرب على ما اعتقد .
ماريا : وماذا امثّل الآن ؟ انظري جيدًا .
چيني : لا اعرف .
ماريا : كنت اقلّدك .
(ضحكات)
چيني : لا استطيع أن أقول ذلك .
ماريا : كلا لا تستطيعين. (تتوقف) مسكينة يا چيني .
چيني : ليس هناك ما يدعو للشفقة علي .
ماريا : كلا ، طبعًا لا . انني أنا المدعاة للشفقة . ألا تعتقدين أن الطقس رطب وحار ؟
چيني : كان يبدو وكأن عاصفة تلوح في الأفق بعد الظهر .
ماريا : ألا تشعرين أحيانًا انك عاجزة ، فاقدة الأمل والقوة بسبب عجزك .
چيني : ماذا تعنين .
ماريا : اعني كطبيبة نفسية .
چيني : لا اعتقد ذلك .
ماريا : أنا متأكدة أنه على الصفحة الأولى من كتابك الدراسي الأول قيل أن الطبيبة النفسية لا يجوز إطلاقًا أن تشعر بالعجز واليأس ، وأن تكون ضعيفة خائرة القوى . وإذا ما شعرتْ خلافًا لأية قواعد بأنها عاجزة خائرة القوى فعليها ألا تعترف بذلك . ألا يوجد هذا على أول صفحة من كتابك الدراسي الرئيسي ؟
چيني : نعم ، أنها تقول ذلك فعلاً .

(تحاول ماريا تقبيل چيني ولكنها تدفعها بعيدًا . ثم تبدأ ماريا بالضحك . تهز رأسها وتضحك. تنحني لتلتقط الأوراق المبعثرة على الأرض . تدفعها چيني جانبًا وتلتقطها بنفسها . فجأة تغادر ماريا الغرفة وتغلق الباب دون إحداث أي صوت. تجلس چيني على الكرسي الأصفر وهي ترتجف).
في تلك الأمسية العاصفة من شهر يونيه تنتقل چيني إلى منزل جدّيها . أنهما يسكنان شقة فسيحة من طراز قديم في شارع هادئ بالقرب من حديقة عامة تحدّها مياه فسيحة ولها ممرات مورقة بالقرب من المياه . وعلى الجانب الآخر هنالك كنيسة من العصر الفكتوري يرسل برجها العالي النحيل ظلاله على طول الشارع في الصباح الصيفي المبكر .
وفي هذا المساء بالذات تبدو البلدة مهجورة ، فلا تجد چيني عناءً في إيجاد موقف لسيارتها مباشرة عند المدخل المزخرف لبناء المنزل .
تدخل إلى الرواق بأناقته الرصينة التي أصبحت رثّة بفعل الزمن: درج رخامي ، سياج سلمٍ نحاسي، بساط أحمر سميك ، زجاج شبابيك معشّق لوحات على الجدران ، موزاييك على الأرضية ، حاملات مصابيح جدارية مميّزة الشكل ترسل ضوءًا موحشًا على كل هذا البهاء .
قفص المصعد يرسل صريرًا وهو يهبط ويتوقّف متنهدًا . يُفتح باب المطعم جانبًا وتظهر امرأة ضخمة متدثرة كليًا بالسواد تتلمس طريقها الى الخارج . تحمل بمقبضها عصاة بيضاء. توقفُ چيني فجأة اندفاعها لتساعد السيدة العجوز ، فهي تبدو وكأنها في منزلها. بعد أن وقفت على أرض ثابتة ، سارت بسرعة مذهلة نحو السلالم ، تمسك بالسياج بلا تردد وتبدأ نزولها نحو باب الشارع .
تدور إلى الخلف وكأنها تدرك أن هنالك من يراقبها . وجهها قوي وشاحب جدًا . محجر عينها اليمنى محملقًا أجوف . عندما تشاهد چيني تبتسم ابتسامة خابية وتدور باتجاه الباب الذي تفتحه دون أدنى صعوبة .
(الجدة امرأة مليئة بالحيوية وسيمة ذات عينين صافيتين وخدين لا يزالان أملسين موردين. تعانق حفيدتها بسعادة).
الجدة : لو تعلمين كم أنا سعيدة برؤيتك ! أنا وجدّك أصابتنا نشوة مفاجئة طوال اليوم . تعالي معي لأريك . وضعتك في غرفة كارين . لن تنزعجي هناك . والآن وفي فصل الصيف لا يصدر أي صوت عن الشارع . هل تفضلين وسادة أقسى؟ على ما أتذكر أنك ..

جينى : كلا ، شكرًا يا جدتى هذا جيد .

الجدة : دعينى أرى الآن ... لقد اخليت لك المكتب واحدى الخزائن . استطيع أن اخلى الأخرى أيضًا إذا لم يكن لديك متسع من المكان . أنها ملابس صيفية قديمة فحسب . لا أدرى لمَ هى مازالت هنا . من الأفضل أن ....

جينى : جدتى الحبيبة خزانة ومكتب أكثر من كاف .

الجدة : إذا كنت بحاجة إلى طاولة كتابة أكبر نستطيع إدخال تلك الموجودة فى غرفة كارل . من المستبعد حضوره هذا الصيف ، وربما انت ...

جينى : استطيع أن اتدبر أمرى بهذه الطاولة .

الجدة : عدينى أن تقولى لى إذا ما احتجت شيئًا . أنا وجدّك كنا ننتظر حضورك .

جينى : وأنا كذلك .

الجدة : والآن دعينا نذهب ونحيى جدك .

جينى : كيف حاله ؟

الجدة : اعتقد أنه أحسن (تضحك ضحكة صغيرة) تعلمين أنه قد أصبح ظريفًا جدًا.

(دخول غرفة استقبال الجد والجدة مثل دخول العالم الذى مات بانتهاء الحرب العالمية الأولى. الستائر ، كل ما هو معلّق ، البسط ، المفروشات ، الصور ، حاملات المصابيح الجدارية الدائرية . الأبواب الفرنسية العالية ، الساعة النحاسية ، المدفأة المفتوحة ، المرايا ، التماثيل النصفية الصغيرة ، أعداد لا تحصى من صور الأولاد والأحفاد والأصدقاء والأقارب . أوانى الزهور وأصص النباتات.. كل شىء هنا يعيش حياته الهادئة الوديعة فى ضوء النهار المريح للنظر وغسق الأماسى الطويلة .

يجلس الجد فى كرسى كبير مريح ، الدلالة الوحيدة على مرضه السابق شحوبه . وهو نظيف الثياب حليق الذقن . إلى جانب الكرسى طاولة منخفضة تتراكم عليها الكتب والجرائد والألبومات ، وكذلك كأس من الشراب الصافى .

مدّ الجدّ يده وأخذ يقرّب جينى إليه ، وبينما هما يتعانقان تنزلق نظارته إلى الأسفل بصورة معوجة. تبدو على الاثنين علائم التأثر) .

جينى : مرحبًا يا جدى ! جئت لامكث فترة شهرين . ايريك يهديك السلام . إنه فى شيكاغو يتابع أعمال مؤتمر . لقد تكلمت معه على الهاتف وقال أن لديه الكثير ليخبرك به . جدتى تقول إنك تشعر بتحسن وهذا يبدو عليك . سوف تشرب فنجانًا من الشاى معنا ، أليس كذلك ؟

(تعطيه الجده الشاى على صينية صغيرة تضعها على ذراع الكرسي. وعلى صحن شريحتان من الخبز المحمّص مدهونتان بالمربى).

الجدة : وكيف حال أنّا الصغيرة ؟

جينى : ذهبَت البارحة إلى مخيم فروسية وما لبثت أن وقعت فى حب فتى يكبرها بثلاثة أعوام . يخبرها عن ثورة العالم . والأمور على أحسن ما يرام .

الجدة : هل الولد فى نفس المخيم أيضًا ؟

جينى : جدتى العزيزة لا تحملى همّاً . أنّا اتمت الرابعة عشرة وتستطيع أن تعتنى بنفسها .

الجدة : هل تأخذين سكرًا ؟

جينى : نعم شكرًا . ثلاث قطع . جدتى ! هل صنعت الفطائر المستديرة ! فى الوقت الذى قررّت اتباع نظام غذائى خاص .

الجدة : لم اسمع شيئًا أغبى من هذا .

جينى : على أى حال بعد مخيم الفروسية ستذهب أنّا لتمكث مع صديقتها المفضلة سكاين ، ولن تعود للمنزل حتى بدء المدرسة .

الجدة : ومتى سيكون البيت الجديد جاهزًا للانتقال إليه ؟

جينى : اتمنى أن يكون ذلك عند بداية أغسطس . لقد أقسم البناؤون بالكتاب المقدس . لا أحد يعرف على أى حال .

الجدة : وستنشغلين طوال فترة الصيف .

جينى : نعم .

الجدة : ألن تأخذى أية أجازة إطلاقًا ؟

جينى : آه ، اريك وأنا قد نذهب إلى تيورمينا فى أكتوبر . سوف نرى .

الجدة : فقط ما هو نوع هذا العمل ؟

جينى : أنا أخذت مكان المشرف الطبى للعيادة السيكولوجية فى المستشفى العام .

الجدة : أرجو أن يكون المردود المالى مرتفعًا ؟

جينى : نعم ، شكرًا يا جدتى ، المردود المالى جيد .

الجدة : كيف ترين عملك ؟

جينى : أنا من نوع البشر الذين يحبون ما هم فيه . أنا اشبهك .

(الجدة التى انهت شرب شايها بدأت ترفو الجوارب، تلقى النظر على حفيدتها من فوق نظارتها)

الجدة : ما بالك ؟

جينى : بالنسبة لى ؟ أنا جيدة .

الجدة : هل هناك من خلاف بينك وبين أريك ؟

جينى : (تضحك) كلا ، قطعًا كلا !
الجدة : هنالك شىء على أى حال .
جينى : أنا فقط مضطربة قليلا . لم أشف حتى الآن من تلك الانفلونزا التى أصابتنى فى الربيع. ربما أكون بحاجة إلى فيتامينات أو ما شابه ذلك .
يسمع صوت نخير من كرسى الجد . تقف الجدة فورًا وتذهب إليه ثم تنادى جينى .
فتح الجد ألبوم صور قديما . هنالك صورٌ من صيف بعيد عندما كانت جينى فتاة صغيرة وكان المنزل الكبير فى الأرخبيل ، مليئًا بالأولاد والكبار .
الجدة : اعتقد أن هذا كان صيف الثمانية والأربعين . نعم ، لا ريب أنه ذلك الصيف لأن جريتا كانت حاملا وراجنر كان مولودًا فى بداية سبتمبر . كما كان عددنا كثيرًا عندئذ ! وذلك القارب البائس الذى كان لدينا والذى كان دائمًا يتحطمّ . كم كنت ازدريه .
(تقول الجدة هذا على سبيل الإغاظة بينما يبتسم الجد ابتسامة ساخرة . ثم يشير بأصبع طويل نحيل إلى صورة لجينى وهى فى الثامنة من العمر .
تقف صغيرة نحيلة جدًا ضئيلة تتطلع بسرور إلى الكاميرا، وتمسك رجلاً بيدها) .
جينى : آه كانت هنالك أسبابٌ لذلك .
الجدة : يحب جدك أن يتذكر هذه الصور القديمة ، باستطاعته الجلوس لساعات يتأملها .
(تربّت على خده قليلاً وتتابع رفو الجوارب . تبقى جينى واقفة بجانب الكرسى تاركة جدها يغوص فى الماضى).
فى ساعات متأخرة من نفس المساء وجينى لا تستطيع النوم . أخيرًا تقوم وتمشى بخطى خافتة نحو المطبخ . تسخّن قليلاً من الحليب ، تأخذ باتيه الكبد ومخلل الخيار من الثلاجة وتضع الزبدة على قطعة من الخبز الطازج ، ثم تجلس على طاولة المطبخ الكبيرة . تفتح الراديو الصغير المحمول الموضوع على الرف قرب النافذة فتهدأ نفسها بالاستماع إلى سوناتا لموزارت. وحتى تبعد نفسها أكثر تلتقط مجلة قديمة وتفتحها على الطاولة.
الشباك مفتوح قليلاً على الليل الدافئ . بدأت تمطر وبين الفينة والأخرى يسمع صوت الرعد عن بعد .
يفتح الباب والجدة تختلس النظر إلى الداخل . تلبس ثوبًا للخروج أخضر غامقًا طويلاً . شعرها الذى تتخلله مسحات حمراء جُمع بضفيرة كثيفة .
جينى : مرحبًا ، هل تريدين سندويتشًا وبعض الحليب ؟
الجدة : كلاّ اعتقد اننى سوف أصنع لنفسى بعض القهوة . لا شىء يدفعنى إلى النوم أكثر من فنجان من القهوة القوية فى مثل هذا الوقت من الليل .
جينى : هل جدى نائم ؟
الجدة : لمدة خمسين عامًا خلت لم اتمكن من التخمين إذا كان جدّك نائمًا أم لا . يذهب إلى السرير ويضع يديه على صدره ويبدو كالملك فى عظمته . وعندئذ من العبث مخاطبته. فهو يدخل إلى داخل نفسه ويغلق الباب .
جينى : ظننت أنه كان يبدو شديد التعب .
الجدة : الشلل تحسّن ، وفى بعض الأحيان أصبحنا نستطيع المحاورة . ولكن انت تعلمين كم هو قليل الصبر . يغضب كثيرًا إذا لم تفهمى ما يعنيه .
جينى : كيف تتأقلمين مع كونك ممرضة طوال الوقت ؟
الجدة : آه لا يستطيع أن يصدر الأوامر إلىّ لمجرد أنه مريض .
جينى : ألا تتمنين أبدًا أن تكونى أكثر حرية ؟
الجدة : أن يموت جدك ، تعنين ؟ أن يكون لدى من أرعاه وأغضب منه وأربت على خده أو مجرد اتكلم معه ... شىء مهم .
جينى : اعتقد كذلك أيضًا .
الجدة : سأخبرك أمرًا . جدّك لم يصبح ذلك العالم المشهور كما توقع الجميع . كان عديم الصبر إلى أبعد الحدود ومتعاليا. خلال تلك السنوات كنت متعبة من أدائه . فى الواقع كدت أن أترك البيت مصطحبة كل الأولاد . كان لا يحتمل .
جينى : ولكنك لم تتركى فعلاً ؟
الجدة : كلا لم افعل .
جينى : هل حدث شىء خاص ؟
(تحتسي الجدة ما تبقى من القهوة وتنظر إلى جينى . تضحك ضحكة قصيرة وكأنها خجلى. جينى التى شعرت لأول مرة منذ سنين بالدفء والاسترخاء بدأت تضحك أيضًا. أخذت يد جدتها)
جينى : اخبرينى الآن .
الجدة : واستمررت فى الغضب من جدّك يومًا بعد يوم لأنه كان لا يتوقف عن التذمر من كل شىء. من المال وإدارة المنزل وثياب الأولاد ومظهرى الخارجي ولا أدرى ماذا غير ذلك. كنت متعبة جدًا – كان على القيام بمهنة التدريس ، وكنا فى بداية انتقالنا إلى ايسالا ، وكل شىء فى غير موقعه . حسنًا ، فى يوم من الأيام كنت اجرى مسرعة فى شارع چاردن إذ كان علىّ أن

أذهب إلى المنزل خلال فترة الغداء لسبب ما ... آه نعم ، ليندا كانت مصابة بالحصبة وكانت ابنة أمّها المدللة.

چينى : وبعد ذلك ؟

الجدة : حسنًا ، تصادف أن نظرت إلى أعلى فوجدته هناك يسير على الجانب الآخر من الشارع. كنت آتية من المدرسة ، وكان هو فى طريقه إلى شارع كوين ، وهكذا كان ظهره إلىّ ثم استدار عند الزاوية .

چينى : هل كان هنالك شىء خاص فى طريقة نظره إليك ؟

الجدة : الجد ؟ كلا ، إطلاقًا . كان يسير برشاقة ، ظهره مستقيمٌ وأنفه مرتفع فى الهواء كالعادة. نشيط جدًا وأنيق وقبعته بزاويتها المتعالية العادية . آه كلا ، كان يبدو متشامخًا مثل العادة. اتوقع أن تفهمى هذا أكثر منى حيث أنك نلت درجة الدكتوراه بكل التواءات العقل . قد يكون لكل منها اسم لاتينى .

چينى : ليس هنالك أى شىء عن الحب فى كتبنا الدراسية .

الجدة : فهمت . هَمْمْ .. حسنًا لا استطيع أن اسميه حبًا بالضبط . أنه نوع من التفاهم . فجأة ادركت معنى مختلف الأشياء : حياتى وجدك وحياته ومستقبل الأولاد والحياة الثانية ولا أدرى ماذا ؟

چينى : عرفت كل هذا منذ ذلك الحين ؟

الجدة : علىّ أن أبذل مجهودًا كبيرًا لأتذكر كيف شعرت حينئذ .

چينى : كان قديسًا من قال ، «الحب نعمة إلهية . من يعيش فيها لا يدرك أنه من المختارين. الحب يؤثر فى أفعالهم بشكل طبيعى تمامًا كما تعطى الوردة أريجها والعنديب أغنيته ». اعتقد كان هذا القديس فرنسيس .

الجدة : حالة من النعم الإلهية ؟ نعمة من ؟

چينى : للقديس فرنسيس بدون شك .

الجدة : (باحترام) حسنًا ، هذا فقط معنى للتظاهر . بالنسبة لى الحياة كانت دائمًا اعتبارات عملية.

چينى : آه ، نعم.

الجدة : حسنًا ، أنه وقت النوم . من الأفضل أن أغلق الشباك خوفًا من الرعد والمزيد من المطر.

(تقوم الجدة بسرعة وتقفل النوافذ . يطفئان ضوء المطبخ، ويقبلان بعضهما قبلة التمنيات بليلة هنيئة ويذهبان كل فى طريقه . يزداد المطر انهمارًا ، ويسمع صدى قعقعة على أعالى السقف).

تتمدّد چينى على السرير الكبير المريح . تتناول كتابًا ولكنها تجد نفسها فى غاية النعاس. توقف محاولة القراءة وتطفئ النور. تتثاءب وتستدير على بطنها وتذهب فورًا فى النوم .

تستيقظ ولديها شعور بالشلل ، مقابل سريرها فى الضوء المتغير الليلى، الذى لا ظلال له تستطيع أن تتبيّن كتلة لا شكل لها رمادية متدحرجة . الآن أخذت شكلاً ، ترتفع وتجمّع نفسها. أنها امرأة ضخمة مرتديه لونا رماديًا. إحدى العينين مقلوعة ومكانها فجوة سوداء.

وببطء موجع تدير وجهها الرهيب نحو چينى وتحملق فيها . ثم تأخذ بالكلام . الشفتان الرقيقتان السوداوان تشكلان كلمات لا تفهمها چينى ، والتعبير المرسوم على وجه السيدة يتبدل إلى تململ قاس . بجهد كبير تبدأ برفع نفسها عن المقعد وهى تنظر نظرة ثابتة إلى چينى التى تبادلها النظرة رغم أنها مازالت مشلولة عن الحركة . الآن تقف المرأة على الأرض وجهها يشوهه الغضب . تقترب من السرير بحركات متدفقة غير حقيقية .

تحاول چينى الصراخ ولكنها لا تستطيع أن تخرج أى صوت . عندئذ فقط تختفى الرؤيا وتستيقظ. تضئ النور، وتجلس لفترة طويلة مقيدة إلى السرير . تمطر بشدّة وضوء رمادى يتشكل على مصراع النافذة . الوقت الثالثة والنصف صباحًا . تنهض من السرير وتأخذ تخطو ذهابًا وإيابًا فى الحجرة . تشعر بالبرد فتضع عليها ثوب الحمام. تخرج إلى غرفة الجلوس ، تجلس فى كرسى جدّها وتحاول تهدئة نفسها . «ما بالى، لم أكن هكذا طوال حياتى ، ماذا أصابنى ؟» .

يبزغ النهار قاسيًا ورماديًا خارج الشبابيك الكبيرة . ينساب المطر على درف الشبابيك. ترسل الساعة النحاسية أربع ضربات سريعة فتجيبها النوتات العميقة لساعة الجد.

دكتور چينى ايزاكسون ودكتور هلموت وانكل يجلسان فى مكتب چينى فى عيادة الطب النفسى فى المستشفى العام يراجعان برنامج اليوم .

يرسل وانكل الدخان حلقات متتالية بعصبية ، يضع نظارات سميكة ويتكلم بلهجة قوية ولكن بشىء من الفأفأة .

چينى : ألا تستطيع إيقاف التدخين لفترة ؟ أكاد أموت من تسمم النيكوتين .

وانكل : چينى ، عزيزتى ، اغفرى لى ! لنفتح الشباك . آه أنه مفتوح. جاهز . سوف افرغ صحن السجائر و ... على فكرة كيف حال ماريا ؟ سمعت أنك عانيت من مشاكلها .

(بشكل احتفالى يبالغ فى حركاته، يلتقط صحن السجائر ويفرغه فى الزبالة) .

چينى : كانت تحت رعايتى لمدة شهرين . عندما جاءت لم تكن

تستطيع بناء علاقة بأى شكل . كانت تقريبًا مصابة بالإغماء التخشيبى ، يرافقه هجوم عنيف من التوتر والعدائية . الآن تستطيع على الأقل تبادل الكلام. (تتوقف) آه ، نعم ! اوقفنا العلاج من أى نوع – لم تعد تتجاوب مع...

وانكل : اعرف . انت اخبرتنى .

چينى : أنه شىء لا يصدّق . أنا على أى حال لم أصادف مثل هذه المقاومة

وانكل : تعلمين كما اعلم أنا أيضًا أننا لا نستطيع أن نستبقى الأشخاص شهرًا بعد الآخر دون معالجة. علينا أن نفعل شيئًا لنخرجها.

چينى : ماريا إنسانة موهوبة . حساسة ، ماهرة ومجهزّة تجهيزًا عاطفيًا جيدًا .

وانكل : ما فائدة كل هذه الصفات الممتازة إذا ما عَتَّم الاضطراب عقلها .

چينى : على أى حال اعتقد اننى احرزت تقدمًا بسيطًا .

وانكل : يمكنك التخلّى عنها لى إذا ما اكتفيت بما فعلت . وتدركين أنه من العبث معالجة معتوهين من أمثالها . حتى الآن لا يوجد سوى حلول ميكانيكية.

چينى : وهل تستحق هذه أن تسمى حلولاً ؟

وانكل : عزيزتى چينى .. إن أحد الأطباء النفسانيين المجانين المشعوذين كتب مرة أن الأمراض العقلية هى البلاء الأعظم على هذه البسيطة وتليها سوءًا معالجة هذه الأمراض. أنا ميال للموافقة معه .

چينى : (تضحك) انت فعلاً عالم مشّجِع .

وانكل : منذ عشرين عامًا ادركت القسوة غير المفهومة لأساليبنا وإفلاس التحليل النفسى التام. لا اعتقد أنه بمقدورنا شفاء إنسان واحد فعلاً. واحد أو اثنان يتحسنان رغم مجهوداتنا .

چينى : الإنسان آلة ؟

وانكل : بالضبط ! نغير قطع غيار ونستأصل أعراضًا .

چينى : على أى حال ، سأبقى ماريا فترة أخرى . إذا لم يكن لديك مانع ؟

وانكل : أنت الرئيسة . الآن على الأقل . (يبتسم) هل تأذنين لى بالمغادرة الآن ؟ سأتناول الغداء مع وزير الإسكان (مدمن مخدرات عادى صعب شفاؤه) . بالإضافة إلى ذلك، فأنا أكاد أموت توقًا لتدخين سيجارة .

چينى : إلى اللقاء .

وانكل : إلى اللقاء . وكما قلت اعطنى ماريا عندما يصيبك التعب منها . ويفضل أن يكون ذلك قبل عودة ايرنمن من رحلته إلى استراليا . يهيأ له أن هذا مصنع عليه أن يسدّد تكاليفه وهو يحب أن يرى المعتوهين يتدفقون عليه . ولهذا فهو محبوب من جميع السياسيين ويستطيع أن يتسكع حول العالم ناشرًا انجيله.

(يتنهد بلطف ، يجمع أوراقه، ويكدّسها فى حقيبة اليد التى تبدو على وشك الانفجار. ثم يشعل سيجارة ويشفط منها بشكل مسعور).

چينى : حسنا مع السلامة (تهوّى نفسها)

وانكل : آه على فكرة ، ستحضرين حفلة زوجتى الصغيرة ، أليس كذلك ؟

چينى : كما ترى ، أنا ألبس أحسن ما عندى ، ثوب يوم الأحد، حتى إذا ما ذهبت أكون جاهزة. هل ستذهب أنت ؟

وانكل : سيكون شيئًا غير لائق حيث إنها ستقدمّ حبيبها الجديد سترومبورغ الصغير .

چينى : الممثل !

وانكل : هو بعينه .

چينى : اعتقد أنه ...

وانكل : أنه بالضبط يصغر زوجتى بستة وثلاثين عامًا . إن هذا كله مؤثرٌ (بجدية) اعنى مؤثرٌ بدون أية سخرية .

چينى : ولكن أليس سترومبورغ الشاب ...

وانكل : نعم هو كذلك . اليزابيث تحب أيضًا أصدقاء سترومبورغ من الممثلين . أنها بمثابة والدة لهم جميعًا .

چينى : إذن علىّ أن أذهب .

وانكل : يمكنك أن تقولى لها عن لسانى أننى اتكهنّ شيئًا ما يمكن أن يحدث بالنسبة لسترومبورغ الشاب . واننى أحبها رغم كل شىء .

(يتابع إشعال سيجارة جديدة) .

تفتح السيدة وانكل الباب بنفسها . عندما تلمح چينى تنفجر بالضحك.

(وإذا ما كان أحدٌ يرغب فى معرفة ما هو شكلها ، أنها امرأة صغيرة حيوية ، دافئة ، وصدوقة ذات شعر قصير رمادى ووجه دائرى طفولى وعينين بنيتين طريتين).

اليزابيث : چينى ! حسنا هذا وقت مناسب لظهورك

چينى : (مرتبكة) ألم تكن الساعة الخامسة ؟

اليزابيث : كلا ، لقد كانت الساعة الثانية وقد غادر الجميع تقريبًا. ولكن ادخلى . كم أنا سعيدة لرؤيتك . ما أظرف لباسك . هل هو جديد ؟ وكم أنت جميلة ! يا الهى ، يا ليتنى اشبهك ! يا عزيزتى

أنا سعيدة برؤيتك . (قبلة) أين زوجك ؟ آه ، طبعًا هو فى أميركا. كم ذلك لطيف .

(تضحك الاثنتان بفعل الصداقة وبسبب إسرافهما في الشراب. تأخذ چينى من ذراعها وتقودها نحو الاستوديو الكائن طابقين إلى الأعلى والملىء بالمفروشات والأشياء حديثة الموضة. الحيطان مليئة بلوحاتها التى تعبّر عن شىء من حب الحياة. وتخيّم على كل هذا شمس الصيف المبكرة. أبواب حديقة السطح مفتوحة على مصراعيها تسمح بدخول النسيم القادم من الميناء.

تأخر ضيف أو اثنان وتسرع اليزابيث لتقديمهما).

اليزابيث : هذا هو مايكل . أنا أحبه فعلاً بجنون وهو لطيف جدًا معى. أنه شىء غير حقيقى. وهذا أفضل أصدقائه واسمه لودڤيج لا يحب أن يدعوه أحد لودى . وهذا توماس قد تكونين سمعت عنه ، أنه الشخص الذى يسافر حول الدول النامية ليعلم الفتيات كيف يستعملن موانع الحمل . إنه شىء مسلٍ بشكل مخيف بالإضافة إلى أنه أظرف دكتور فى الدنيا اذا كنت تشكين من الحب ، تعرفين ما اعنى . وهذا ... كلا ، لا أملك أية فكرة، ميك لعبتى ، هل تعلمين من هو هذا ، حسنًا، دعينًا لا نزعجه ، أنه يأخذ إغفاءة، واعتقد أننى سأفعل ذلك بدورى بعد أن تهجم علينا الآن هو دائمًا متورط جدًا، كما تعلمين . وهاتان زوج من الفتيات الفاتنات الماهرات جدًا واللتان افتتحتا دكانًا عند الزاوية . (تهمس) هنالك شىء حول هؤلاء الفتيات الشابات فى قمصانهن ذات القصّة المنخفضة. تخيلى إذا ما كنا سوف – تخيلى لو أنت وأنا –

(تنفجر فى قهقهة كالشخير وتحضن چينى إليها وهى تشدها نحو الباب الذى يمتد على كامل الجانب البعيد للطابق الأرضى)

چينى : والآن أنت سعيدة .

اليزابيث : أقولها لك فقط يا چينى ، لأنك تفهمين هذا النوع من الأشياء .. من الطبيعى أن تكون عندنا مشاكل .

چينى : آه ؟

اليزابيث : وداعًا يا چينى .

چينى : وداعًا يا اليزابيث .

اليزابيث : مايكل معقّد جدًا . أحيانًا أكاد أخاف منه . تعرفين أن لودڤيج حقيقة شىء سيىء . ولكن عليك أن تأخذى القسوة مقابل السلاسة . وبشكل عام اعتقد – أننا ما يمكنك أن تسميه – سعداء.

چينى : كيف كان ذلك ، يا اليزابيث ؟

اليزابيث : أدركت أخيرًا أننى ممتنّة . ممتنّة بتواضع لو تعلمين ما أعنى . ليس فقط ما حدث مع مايكل ولكن لأننى مازلت احتفظ بنفسى. اعلم أنها أحاسيسى ومشاعرى ، لأنه لا فجوة تفصل بين نفسى وما تعانى من تجربة . يا الهى كم أعبر عنها بطريقة سيئة .

چينى : أكاد أحسدك .

(عندما كانت اليزابيث على وشك الإجابة تظهر الفتاتان شديدتا المهارة ببلوزتهما الديكولتيه. حضرتا للوداع . فتنشغل هى نفسها بمرافقتهما إلى الباب . تترك چينى وحدها لبرهة . تجلس فى زاوية منزوية وتغلق عينيها).

(فجأة تشعر بأن أحدًا يراقبها . تلتفت إلى الوراء . خلفها بشكل غير مباشر يجلس الدكتور توماس جاكوبى وقد غرق فى كنبة وثيرة. يبتسم مشجعًا . تبادله چينى الابتسامة).

توماس : كيف حالك ؟

چينى : حسنًا شكرًا . وكيف حالك يا ترى ؟

توماس : أنا دائمًا جيد .

چينى : إذن عماذا سوف تتكلم الآن ؟

توماس : لدينا موضوع ممتاز .

چينى : آه ؟

توماس : لديك مريضة تصادف أنها اختى غير الشقيقة .

چينى : ماريا ؟

توماس : نعم .

چينى : من غير اللائق مناقشة وضع مريضة فى مثل هذا الإطار.

توماس : (بمرح) لسنا مضطرين لذلك .

چينى : ماذا تعنى ؟

توماس : باستطاعتنا تناول الغداء معًا . هنالك مطعم صغير عند الزاوية تمامًا .

چينى : حسنًا ، كنت أريد أن ...

توماس : حسنًا ، مرة أخرى إذن . أنا فى البلدة حتى منتصف أغسطس. وداعًا يا چينى .

(يقف مبتسمًا ويتركها. ترى الآن أن ساقه اليسرى عرجاء؛ تبدو متيبّسة ويصعب تحريكها. يتبادل مع اليزابيث بضع كلمات ، ثم يقبلها على خدها ويعرج باتجاه القاعة يبحث عن عصاه. وكرد فعل عفوى تنهض چينى بسرعة وتسير مهرولة إليه).

چينى : انتظرنى فى المطعم . سوف اجرى مكالمة هاتفية، هذا إذا ما كان العرض لا يزال قائمًا؟

(ينظر توماس إليها بابتسامة ثم يومئ برأسه علامة التأكيد ، ويفتح الباب الأمامى . تذهب چينى بحثًا عن اليزابيث الموجودة

فى المطبخ مع الولدين الاثنين. منهمكة فى تنظيف المكان لأنها إنسانه نظيفة).

جينى : هل استطيع استعمال هاتفك ؟

اليزابيث : حتمًا يا عزيزتى . استخدمى هاتف غرفة النوم حتى لا يزعجك أحد . اعتقد أن المكان يبدو مقلوبًا، فالأولاد بدأوا يجربون ملابسى الداخلية جميعها مباشرة قبل حضور الضيوف (ضحكات) أصابونى بالخوف - وهددونى بأن يظهروا وهم يجرجرون وراءهم فساتين السهرة الخاصة بى.

(تدخل جينى إلى غرفة النوم . حتمًا إنها فى حالة من الفوضى . تجد التليفون على الأرض ملقى تحت الأريكة).

جينى : أهلاً مارتن ! كم أنا محظوظة لأننى وجدتك . آسفة الموعد هذا المساء قد ألغى. ماذا ؟ نعم، أنه مريض . نعم ؟ هل قابلت شخصًا أظرف ؟ لا تكن سخيفًا الآن ، يا مارتن. الغيرة شىء لا مكان له بيننا . (يضحك) نعم ، اعرف أنك كنت تمزح . مع السلامة يا عزيزى (تضع السماعة مكانها) يا الهى ! يا الهى الموجود فى السماء.

(فى هذه الحالة تشق اليزابيث الباب وتختلس النظر إلى الداخل وهى تبتسم بسعادة غامرة. ثم تدخل)

اليزابيث : هل ستتناولين الغداء مع توماس ؟

جينى : هل كنت تستمعين ؟

اليزابيث : يا عزيزتى يبدو عليك الشعور بالذنب بشكل مخيف وهذا شىء مثير .

جينى : (تضحك) هل أنا كذلك ؟

اليزابيث : توماس مهووس بالنساء ولكنه مشوّش جدًا .

يسعدنى سماع ذلك .

اليزابيث : أيام زواجى من كارل توماس كان شابًا سيىء السلوك ومزاجيا جدًا . وحساسا جدًا. حساس لدرجة أنى ... حسنًا لا داعى لذلك . مع السلامة يا عزيزتى . اعتنى بنفسك. سوف ادعوك الأسبوع القادم لأرى كيف سارت الأمور .

(تتعانقان بحرارة وتقبلان بعضهما البعض .

ترافق اليزابيث جينى حتى الباب . مايكل سترومبورغ العاشق الشاب يهيم شاردًا بجانب عشيقته. يضع ذراعيه حولها ويقبلها قبلة قوية على أنفها المتعالى قائلاً أن عليه القفز إلى أسفل لشراء سجائر قبل أن يقفل الدكان الكائن عند الزاوية . تضع اليزابيث يديها على وركيه وتهزه بلطف وبحنان بالغ سائلة إياه إن كان يملك نقودًا. نعم لديه .

تهبط جينى ومايكل الدرج بسرعة).

مايكل : انت إنسانة منكمشة أليست كذلك ؟

جينى : نعم ، ولماذا ؟

مايكل : عندى صديقة قد تحتاج نصيحتك .

جينى : أغلب الظن أن هذا سيكون صعبًا . فأنا لا أمارس العمل الخصوصى .

مايكل : لسوء حظ صديقتى . كنت أراقبك . تبدين ظريفة .

جينى : هل أنا كذلك ؟ شكرًا لك .

مايكل : هل لديك وقت للكلام ؟

جينى : خمس دقائق .

مايكل : لنذهب إلى ساحة الدار . نستطيع أن نجلس هناك .

(ساحة الدار مزروعة بالأشجار والشجيرات وبها ينبوع صغير اخلد إلى النوم مساءً . ترتفع البنايات القديمة المقسّمة إلى شقق حولها . هنالك مقعد حديقة أبيض صغير . قدّم مايكل لجينى سيجارته الأخيرة . ترفض . يأخذها لنفسه ويدخنّ لفترة من الزمن بصمت . تسترق جينى النظر إلى ساعتها).

جينى : حسنًا ؟

مايكل : أنا منشغل بشىء ما .

جينى : هل هو بخصوص صديقك لودفيج ؟

مايكل : كلا ! لا اعرف أحدًا أقل خوفًا من الموت من لود .

جينى : إذن صديقك خائف من أن يموت .

مايكل : بالضبط .

جينى : وهل هذا يشغل بالك ؟

مايكل : هل تعتقدين أن بعضهم يمكن أن ينتحر لخوفه من الموت؟ يلوح إلى أن هذا نوع من الجنون ولكن هل هو شىء ممكن؟

جينى : أنه ليس شيئًا غير مألوف .

مايكل : أى إنسان يخاف الموت بشكل دائم لا يمكن له أن يسعد فى الحياة .

جينى : كلا .

مايكل : أنه كالمرضى .

جينى : ألا تعتقد أن صديقك يجب أن يستشير طبيبًا ؟

مايكل : بحق يسوع نعم . أنه يذهب من مشعوذ حذق إلى آخر ويتكلم بحماقة عن خوفه من الموت .

جينى : حسنًا ؟

مايكل : آه ، يستمعون إليه بلطف ويصفون له المهدئات . (ينظر إليها) بجدية ، جينى ، أليس هنالك من علاج لعذابه الجهنمى .

جينى : إذن الصديق هو أنت .

مايكل : نعم ، يا عزيزتي . أنت ذكية جدًا أخيرًا .
(يبتسم بفمه الجميل والعيون الزرقاء الكبيرة يغمق لونها بفعل الخوف)
جيني : باستطاعتك الاتصال بي يوم الاثنين في المستشفى. هاك الرقم . من الأفضل أن تتصل بعد الثامنة صباحًا . عندئذ سأرى ما استطيع أن أفعله .
مايكل : ولكن ماذا عليّ أن أفعل حتى ذلك الحين ؟
جيني : هل الأمر بهذا السوء ؟
مايكل : نعم . فجأة يتوقف الزمن ، والثواني تصبح لا نهائية . أنها مثل الجلوس في طائرة توقف محركها . كل خطوة آخذها – كل كلمة أقولها – كل برهة ... شيء مضحك أليس كذلك؟ أنا أكثر الناس حظًا في العالم . أنه الصيف . اليزابيث ألطف أم صغيرة يتخيلها الإنسان . أنا موهوب جدًا . توماس الديناصور الهرم – رأيته بأعلى – كنّا أصدقاء لفترة من الزمن ، أنه نوع يائس من الناس . قد يقوم بعمل يائس وهو بالفعل أيضًا حاول أن... حسنًا انه يقول إن الطريقة الوحيدة للتخلص من الخوف ، من الموت ، هي أن تحب الحياة وكأنك لن تموت أبدًا . كل هذا يناسبه أن يتكلم عنه . هكذا هو الأمر يا جيني ! أخاف أن أذهب للنوم عشيًا لأني قد لا استيقظ مرة ثانية . واعرف أن هذا لابد منه . أنا، أنا، أنا مايكل سترومبورغ سوف أموت في أية لحظة بطريقة أو بأخرى . لا فائدة من البكاء أو الركض أو الاختفاء . لو كنت أؤمن بشيء عظيم فالأمر يبدو مختلفًا . أحيانًا أعرف كيف هي رائحته .
جيني : كيف هي الرائحة ؟
مايكل : رائحة الموت . نتانة الجثث . انظر إلى يدي أضعها على أنفي واستطيع أن أشمها ، حلوة بشكل مرض ومثير للاستفراغ .
(العيون الزرقاء المكروبة ، وجه الممثل الجميل ، الصوت المدرّب جيدًا)
جيني : اتصل بي يوم الاثنين .
مايكل : جيني .
جيني : نعم ؟
مايكل : ألا تخافين أبدًا من الموت ؟
جيني : كلا ، لا اعتقد ذلك . أنا مثل معظم الناس ، الذين يعتبرون أن الموت شيء يحدث للآخرين ولكن ليس لهم بالذات .
مايكل : هل عليك الذهاب الآن ؟
جيني : نعم .
مايكل : حتى نلتقي إذن يا جيني . شكرًا على المحادثة .

جيني : ستكلمني يوم الاثنين . حتمًا .
مايكل : حتمًا .
(يرسل ابتسامته الساحرة ويهدئ الكرب الساكن في عيونه الزرقاء الكبيرة . فجأة تشعر جيني بالقلق)
جيني : ألن تقوم بفعل مجنون ؟
مايكل : مجنون ؟ آه ، عرفت : كلا ، كلا لا تخافي يا عزيزتي. في هذه اللحظة أنها دورة مجنونة . لن أكون وحيدًا للحظة واحدة . (تنهض) ألم تكن تريد شراء سجائر ؟
مايكل : نعم ، ولكنني سأجلس هنا لبرهة من الزمن حتى ارتاح . أريح أذني من حوار القرود في الطابق الخامس . أنا أحبه – آه حتمًا أحبه – ولكن في بعض الأحيان يصيبني بالمرض ، إذا كنت تعرفين ما اعني .
جيني : إلى اللقاء .
مايكل : احترسي من توماس !
جيني : آه ، لماذا ؟
مايكل : انه «أليس» في بلاد العجائب بشكلها الحقيقي ، وإن بصورة أكثر بلادة إذا كنت تدركين ما أعني.
جيني : كلا
مايكل : اعطه قبلة مني !
جيني : (ضاحكة) اعطه إياها أنت ، إلى اللقاء .
(يضحك الاثنان وتترك جيني الممثل ليرتاح بعد مشهده الكبير) هي الآن واقفة في الشارع . أنه ضيق وملتو وعلى جانبيه بيوت قديمة عالية . الهواء مازال دافئًا بفعل الشمس ، رغم تجمع الغسق . تدقّ ساعة الكنيسة المجاورة الثامنة . يسير الناس متجاوزينها . تسير بضع خطوات ثم تقف . تراودها فكرة أن تدور وتختفي حول الزاوية . ولكن توماس كان قد شاهدها . كان ينتظر خارج المطعم مختفيا جزئيًا خلف المظلة المنخفضة).
توماس : هل ندخل إلى الداخل أو أنك ستتبعين جدتك فتهربين ؟ يمكنك أن تفعلي ما تريدين . سوف أصاب بخيبة أمل قطعًا ولكنني لن اتكسرّ . أنهم يقدمون فيليه صول شهية جدًا.
جيني : أنا شديدة النهم .
توماس : حسنًا إذن دعينا نأكل ونرى ما يحدث . حسنًا ؟
(مطعم السمك الصغير خال تقريبًا بسبب غياب معظم الناس بعيدًا خلال فترة الصيف. توماس وجيني ، بروح عالية ، تناولا العشاء المؤلف من سمك الصول الشهير والنبيذ المعتق. وهما الآن يتناولان القهوة. توماس يدخن سيجارًا فاخرًا . وجيني

منغمسة بتناول كأس صغيرة من البراندى).

توماس : وماذا تريدين أن تفعلى الآن ؟ هل آخذك إلى المنزل أو أنك ترغبين فى دورة صغيرة بالسيارة خارج البلدة ؟ منزلى يقع فى مكان جميل ولكنه متهدم . نستطيع الجلوس في الشرفة والاستماع إلى الموسيقى . اعدك أيضًا بسكون كامل إذا وجدت ذلك مناسبًا أكثر لك .

چينى : تتكلم وكأنك كتاب .

توماس : إنها فقط طريقة ما فى الكلام . أنا خجول قليلاً كما ترين.

چينى : (تبتسم) أنت خجول ؟

توماس : صدقى أو لا تصدقى ولكننى تقريبًا خجول. أنا أعيش كثيرًا لوحدى كما ترين. ماذا عنك؟

چينى : أنا لست معتادة الكلام . لأننى أنا أيضًا اعتبر خجولة . بالإضافة إلى ذلك . أنا غير معتادة أن أكون فى مثل هذا الوضع.

توماس : أى وضع ؟

چينى : تناول العشاء مع رجل غريب . وإذا تكلمت بصدق فأنا أشعر أننى جسورة . والأكثر من ذلك لم اخرج بنتيجة إذا ما كنت امتلك ضميرًا سيئًا أم لا .

توماس : (بمرح) بعض الناس يعتبرون قضية الضمير السيىء كنوع من البهارات الإضافية على الاستمتاع.

چينى : (تحمى نفسها) : ألا تخبرنى عن ماريا ؟

توماس : (بتنهد) من أين أبدأ ؟ بشكل عام كانت تعتبر موهوبة. عملت فى الكتابة على سبيل الهواية وكذلك التمثيل ، وكانت لها علاقة حب أو اثنتان مأساويتان انتهتا إلى انفصال مأساوى أيضًا عندما تعب الشابان منها . وبينى وبينك أقول سرًا اننى لا ألومهما .

چينى : آه ؟

توماس : والدة ماريا ماتت فى ظروف تراجيدية - قتلت نفسها. ماريا التى كانت شابة صغيرة فى ذلك الوقت ، جاءت لتعيش معنا . نحن من نفس الأب. فى ذلك الوقت كانت الأمور جهنمية.

چينى : فهمت.

توماس : آه ، أنا لا استطيع الشكوى . فقد كنت معظم الوقت بعيدًا عن البيت ، فى البداية كنت فى الكلية ثم فى الخارج، ولكن ماريا أثارت غضب والدى وشقيقى الأصغر حتى كادا أن يفقدا عقليهما.

چينى : ماذا تعني بـ « أثارت » غضبهم ؟

توماس : الحب وكأنه داء الفيل . واللطف وكأنه قسوة ، والتضحية بالنفس وكأنها أنانية . والاهتمام البالغ الذى يتحول إلى أخطبوط . لا أعرف . فى بعض الأحيان اتساءل إذا ما كنت أنا المخطئ وماريا الطبيعية . وهذا يشغلنى ربما أكثر، طبعًا .

چينى : هل تشعر بحزن تجاهها .

توماس : لا أعرف . عندما كنت طفلاً رأيت كلبًا يقتل. اطلقوا الرصاص عليه عدة مرات . لم يمت . بقى يصرخ وينظر إلينا . أخيرًا أخذ أحدهم يصب الجازولين عليه وأشعل به النار . (يبتسم) هل نذهب ؟

(يعيش توماس فى منزل قديم البناء متداع يحيط به بستان مهمل بحاجة إلى تقليم)

توماس : البيت متداع بفعل الزمن وقلة الصيانة . بين الفترة والأخرى يخطر لى الانتقال إلى مكان آخر أكثر عصرية ، ولكن هذا هو الحد الذى استطيع الوصول إليه . ماذا تحبين أن تشربي.

چينى : لا شىء شكرًا .

توماس : ربما بعض القهوة ؟

چينى : كلا. كلا بعد قليل ربما .

توماس : رجاءً اجلسى . هذا أكثر المقاعد راحة . أنه مقعدى. ويمكنك تجاهله فأنا الوحيد فى العالم الذى يعتقد أنه مريح .

چينى : هل تعزف ؟

(تشير إلى البيانو الكبير)

توماس : كلا . كانت زوجتى هى التى تعزف .

چينى : هل هى ميتة ؟

توماس : همم ؟ أوه كلا . تمّ طلاقنا منذ بضع سنوات .

چينى : وكان هذا نجاحًا أكثر من أى شيء آخر ؟

توماس : الطلاق الفعلى كان أكثر الأجزاء نجاحًا .

چينى : زوجى بعيد لمدة ثلاثة أشهر .

توماس : هكذا أوحيت صمتًا عند الغداء .

چينى : فعليًا أنا افتقده كثيرًا جدًا .

توماس : آه ، أنا متأكد أنك تفتقدينه .

چينى : كل الأمور متشابهة، فقد اتخذت عشيقًا لا يكاد يصل إلى نصف ظرفه . هل تدرك هذا ؟

توماس : نعم ، إلى حد ما .

چينى : لأضع الأمور بوقاحة ، فإنه ممل جدًا .

توماس : إذن تخلّصي منه .

چينى : كلا سوف ينفع - حتى منتصف أغسطس . عندئذ اريك سيعود للمنزل .

توماس : أليس لديك أى علاج آخر لكدرك ؟ هنا - وهناك .

(يشير إلى الصدر والبطن)

چينى : سوف ننتقل إلى منزل جديد فى الخريف .

توماس : كم هو لطيف .

(يأخذ شكل المضطرب)

چينى : إنك مؤدب جدًا . هل أصابك الضجر ؟

توماس : كلا بتاتًا . أنا فقط اتساءل عن صدرك . اتصوره جميلاً جدًا.

چينى : حتى أرضي فضولك أقول لك أنه فعلاً كذلك . وعليك أن تكتفي بذلك .

توماس : (حزينًا) أنت تسيئين فهمى ولكن لا بأس .

(يسود صمت طويل اخرق . يتبادلان الانخاب . تذهب چيني إلى النافذة وتنظر إلى الحديقة فى ضوء الشفق)

توماس : اترغبين فى سيجارة ؟

چينى : كلا شكرًا . أنا لا أدخّن .

توماس : عاقلة . عاقلة جدًا .

چينى : عاقلة أم لا . أنا ذاهبة إلى البيت .

توماس : چينى . انتظرى !

چينى : أنا تعبة جدًا .

توماس : اتسمحين لى أن أقود سيارتك ؟

چينى : لم تكن هذه هى الفكرة . رجاء اطلب لى تاكسيًا .

هل لك أن تصغي إلي ؟ فقط لبرهة من الزمن .

چينى : (تعبة ومبتسمة) حسنًا ماذا تريد ؟

توماس : ألا يمكن أن نكون أنا وأنت صديقين ؟ كلا لا تنخرى باستهزاء .

أنا جاد ، واعنى ذلك . چينى ! هل تسمعيننى ؟

(توماس مازال مبتسمًا ولكن وجهه معذّب . چينى غاضبة جدًا ، تعبة وغاضبة . تبادله التحديق . هى تبتسم أيضًا)

چينى : آه نعم ! أريد أن أعرف فقط كيف نصل من هنا إلى غرفة نومك .

وأيضًا أريد أن أعرف ما هى الطريقة الخيالية التى تمتلكها حتى تتخلص من سخافة التعرية. ثم حتما أريد أن يقال لى ما هو التكنيك الذى ستستعمله لتكفينى – وتكفى نفسك . وما الذى تنتظر منى أن أفعله – فقط كم ستسمح لى أن أكون تقدمية وخلاّقة حتى إذا ما أصابنى الهوى فجأة لا أخيفك .

توماس : أنت مسلية جدًا .

چينى : من المؤسف ، لأننى أحاول أن أكون جدّية . آه نعم ! أرجوك أخبرنى كيف علينا أن نلفلف الموضوع كله عندما ينتهى مشهد الجنس . هل ستكون هنالك رقّة وصمت – سيجارة تتوهج فى ضوء الصباح الرمادى – أو سوف يكون هنالك كلام بسيط عصبى عن المرة الثانية بينما نتبادل أرقام الهاتف ؟

توماس : أحقيقة لن تدعيني أوصلك إلى البيت بالسيارة ؟

چينى : كلا شكرًا . أريد أن أخذ تاكسيًا . بالإضافة إلى أنك كنت تشرب الخمر .

توماس : وداعًا ، يا عزيزتى چينى . وأشكرك على هذه الأمسية المليئة بالسرور . أتأمل أن اراك ثانية فى وقت ما.

چينى : نستطيع أن نذهب إلى السينما .

چينى : أو إلى حفلة موسيقية . هنالك حفلات موسيقية جيدة جدًا فى الصيف .

چينى : هذا سيكون لطيفًا .

توماس : سوف أكون على صلة بك .

چينى : قد اتصل بك .

توماس : هذا سوف يفاجئنى .

چينى : إذن ربما سوف اتصل بك لهذا السبب بالذات .

توماس : التاكسى هنا .

(يخرجان نحو السلالم . أنه الآن ضوء نهار ولكن الشمس لم تبزغ بعد)

(تضع الشمس شكلاً بالغ التعقيد على ورق جدران غرفة الجلوس الذى يتقدم نحو شيخوخته بلطف . الساعات تدق. الزمن الثالثة والربع، الهدوء شامل فى الغرفة الكبيرة المليئة بالأشياء الغريبة غير الحقيقية . العصافير تغنى فى الحديقة بصوت عال متحد. تجلس چينى بمقعد جدها دون أن تخلع المعطف . ببساطة وجدت نفسها هناك فتابعت الجلوس . لا تشعر بالنعاس إطلاقًا ولكنها تعبة . عيناها تؤلمانها قليلاً ، ولكنها لا تستطيع إغلاقهما . يداها قابضتان على السطح الأملس لكراساتها . يفتح الباب إلى غرفة الجد بدون أى صوت وكأن شبحًا فعل ذلك .

بعد بضع دقائق يجرّ الجد قدميه ببطء إلى الداخل . يلبس ثوب الحمام والخف وشعره الرمادى المنفوش يشكلّ سحابة حول رأسه الهرم .

چينى لا تعلمه بوجودها وهى مختفية تمامًا فى الكرسى الكبير . يقف الجد قرب الشباك لبرهة من الزمن وهو ينظر إلى الشارع . ترسم خيوط الشمس البرتقالية بروفيلاً له ولرقبته النحيلة على الحائط الغامق .

ثم يرفع نفسه وكأنما يترك أفكاره الحزينة وراءه . يخترق

طريقه نحو ساعة الجد فى الخارج فى غرفة الطعام ، ويأخذ فى التحسّس بحثًا عن المفتاح . ثم يبدأ فى إدارة الساعة . فى تلك اللحظة يفتح باب غرفة الجدة وتخرج بخطى خافتة .

الجدة : (بغضب) ماذا تفعل فى مثل هذه الساعة ؟

الجد : الساعة ...

الجدة : عزيزى لقد ادرناها جيدًا الليلة الفائتة . لا يفيدها إطلاقًا إدارتها كثيرًا .

الجد : إنها دائمة التوقّف .

الجدة : كلا إنها لا تفعل . جاءنا ساعاتى ففحصها بدقة وقال إنها أفضل ساعات جدى التى رآها حتى الآن .

الجد : تفوّت الوقت .

الجدة : تقيس الزمن مثل باقى الساعات ولكن إذا اصررت على العبث بها فهى ستقف حتمًا .

(يجلس جامدًا حذرًا على كرسى الطعام مطأطئ الرأس تحت عار الرضوخ . تجلس الجدة قربه وتنتظر . بعد أن تنهّد الجد لبرهة من الزمن وعبّر عن توتره بطرق مختلفة تأخذ يده بين يديها بمنتهى الرقة)

الجدة : لن أضعك فى منزل من منازل المسنين . إنها مخيلتك فقط، هل تسمعنى ؟

الجد : ولكننا لا نملك أن ...

الجدة : يا للتفاهة . ألا تذكر أن المحامى كان هنا الأسبوع الماضى وأخبرك أن وضعنا المالى جيد جدًا ؟

الجد : إنه يفوقنى خرفًا .

الجدة : آه كلا هو ليس كذلك .

الجد : أليس كذلك ؟

الجدة : كلا هو ليس كذلك .

الجد : تعنين أنه صافى الذهن .

الجدة : نعم .

الجد : (يتنهد بعمق) أنا خجلٌ خجلاً ملعونًا .

الجدة : ليس هنالك ما تخجل منه .

الجد : ليس معك ولكن مع جميع الضيوف .

الجدة : الآن تتصرف بثقل دم ، فچينى ليست ضيفة .

الجد : هنالك اضطراب شديد فى المنزل .

الجدة : أنت متوتر فقط لأنك كنت مريضًا ، هذا كل شيء .

إنه الصيف الآن. فى شهر أغسطس سوف نذهب إلى الريف. وهذا سيفيدك .

الشيخوخة هى جهنم .

(يبدأ الجد بالبكاء ، يبكى بيأس كالطفل ، فى نفس الوقت يحاول السيطرة على انفجاره ، خجلاً من دموعه . تجلس الجدة بلا حركة ممسكة بيده بين يديها).

الجدة : هاك هاك لا تهتم الآن . أنا لك وسأبقى دائمًا معك وأنت تعرف ذلك . ليس هنالك ما تضطرب من أجله .

(يستمر الجد فى البكاء لبعض الوقت. ثم يتوقف ويركن رأسه إلى كتف الجدة. تربّت على رأسه وخدوده).

الجد : سامحينى .

الجدة : تعالَ واستلق فى سريرى سوف تشعر بالراحة وتنام بشكل أفضل .

الجد : سوف اشخر وابقيك مستيقظة .

الجدة : أخذت كمية كافية من النوم . تعالَ معى الآن . سأجعلك تشعر بالراحة والمتعة .

الجد : أنا أغضب بشدّة .

الجدة : ليس لديك ما تخجل منه . هل حاولت التبول ؟

الجد : لا احتاج لذلك .

الجدة : من الأفضل أن تحاول على أى حال . وإلا فستضطر للقيام فور نومك مباشرة .

الجد : لا استطيع أن أقرّر أى شيء لنفسى ؟

الجدة : لا تصرخ هكذا . سوف توقظ چينى .

الجد : سوف اذهب للتبول على أى حال . وسوف أفعل ذلك لأسعدك . كما هو الحال دائمًا .

الجدة : انتبه لكيفية وقوفك . لننطلق الآن .

الجد : تستمر ساعة الجد فى التأخير.

الجدة : سوف استدعي الساعاتى غدًا .

الجد : لا داعى للعجلة . فأنا لا أسير بسرعة كما كنت أفعل.

(يختفيان فى غرفة الجدة وهما يتمتمان . بعد فترة نسمع صوت الماء فى المرحاض . تدريجيًا يعود الهدوء الشامل)

ترتفع الشمس أعلى ثم أعلى . الشكل المرسوم على الحائط يتغيّر ويصبح أكثر عمقًا ويتحرك إلى جنب ، الطيور فى الحديقة صمتت . اصبح الهدوء شديدًا .

چينى بدأت تغفو وهى تجلس على الكرسى . فجأة تستيقظ على صوت الجرس . التليفون يدق . تنظر إلى الساعة فتجدها تشير إلى السادسة . عندما ترفع السماعة كل ما تستطيع سماعه هو رجل يتنفس . قالت هاللو ، ولكنها مازالت لا تسمع إجابة من الجانب الآخر. تسمع الموسيقى فى الخلفية . فجأة يقهقه أحدهم بصوت خافت . صوت رجل يقول شيئًا لها ثم يضع السماعة

مكانها .

تقف چينى برهة أو اثنتين محتارة فى أمرها تتلمس شعورًا مقيتًا يزحف إليها ، عيناها تؤلمانها من التعب ، ثم تصل فجأة إلى قرار .

فى مثل هذه الساعة من الصباح لا تزال الشوارع فارغة . الجو أصبح دافئًا . ترتجف الشمس فوق البلدة . تقود چينى سيارتها بسرعة وتصميم . تصل إلى البيت المهجور خلال عشرين دقيقة ، تضع المفتاح فى القفل ، تفتح الباب، وتدخل .

تفتش أولا فى الدور الأرضى . أنه خالٍ وساكن ؛ بعض الذبابات ترسل ازيزًا بموازاة النوافذ القذرة . فى الخارج ، أوراق الصيف كثيفة ووقائية . تسرع إلى أعلى الدرج . تجد ماريا على أرض ما كانت تسمى غرفة نوم . مستلقية على جانبها وملتفة على نفسها كالجنين . عيناها نصف مقفلتين ولا تحملان أية علامة من علائم الوعى .

بعد فحص سريع تنهض چينى وتذهب إلى الغرفة الثانية حيث يستقر التليفون على مقعدٍ منزوٍ فى الخلف . تجلس على المقعد وتضع التليفون فى حضنها وتطلب رقم المستشفى .

عندئذ تكتشف أنها ليست لوحدها . رجل فى الخمسين يقف فى الممر . ويُلمح رجلٌ آخر فى الخليفة . أنه أصغر بكثير ، يكاد يكون ولدًا .

الرجل : من تطلبين .

چينى : على أن آخذ ماريا إلى المستشفى بأسرع ما يمكن.

الرجل : علامَ السرعة ؟

چينى : أنها فاقدة الوعى . ماذا فعلت بها ؟

الرجل : إذن أنت متأكدة أننا نحن الذين أعطيناها ما جمّدها مكانها .

چينى : كائن من يكن فيجب إخراجها من هنا .

الرجل : نستطيع أن نساعدك . لا تحتاجين عربة إسعاف .

چينى : أفضل أن أعالج الأمر بطريقتى الخاصة .

(يذهب الرجل إليها ، يأخذ التليفون ، ويضع السماعة جانبًا)

الرجل : لا تخافى فلن أؤذيك .

چينى : لدي اقتراح . اخرج من هنا فورًا وسآخذ ماريا معى. لن أبلّغ عنك بسبب اقتحامك المنزل ولن يعرف أحدٌ انى رأيتك.

(يقرفص الرجل أمامها . يبتسم . دخل الولد إلى الغرفة واقفل الباب وراءه)

الرجل : استمعى إليّ دقيقة واحدة .

چينى : لا اعتقد أن هذا يهمنى .

(يصل الرجل إليها ويرفع يده إلى وجهها بحركة وحشية)

الرجل : كلاً أنت غير مهتمة . ولكن على أى حال فإن الأمر كذلك ، سواء أردت أن تعرفى أم لا . ماريا جاءت إلى منزلنا متأخرة الليلة البارحة . خلال الليل مرضت وبدأت تصرخ فى طلبك، وقالت إن علينا أن نأخذها إليك حالاً أينما كنت. وهكذا وجدنا رقمك فى دفتر التليفونات وجئنا بها إلى هنا . لم يفتح أحد الباب ، ولذلك زحف الشاب الواقف هناك إلى الداخل عبر شباك المخزن . عندما وجدنا المنزل خاليًا اتصلت بالمستشفى وبعد مشاحنة جهنمية حصلت على رقم سكنك .

(فجأة يدفع الرجل الأصغر چينى أرضًا ، تحاول أن ترفع نفسها ولكنه يتمدّد عليها . تحاول أن تقاتل ولكن الرجل الأكبر يمسكها بقوة .

يدفع الولد تنورتها إلى أعلى ويمزق سروالها . يبدأ الرجل بالضحك لأنه يجد محاولات الولد الشديدة التهيّج مسلية . يتابع ضغط ذراعيها وكتفيها بشدّة على الأرض . فجأة تتوقف چينى عن المقاومة وتستلقى بلا حراك . فوقها وجه الولد الأحمر المجنون يقطر عرقًا ، ونيكوتينًا وقذارة. امسك بصدرها الأيسر وبدأ فى مصّه بنوع يائس من الجوع وهو يقوم بمحاولات مجهضة مرة تلو الأخرى للدخول إليها . تنظر چينى إلى الوجه الوحشى المشوّه المضغوط على صدرها . الشعر الكثيف الفئرانى ، الجبهة ، الخد الأملس ، الفم الطفولى . تحملق فى وجهه لبرهة طويلة غير حقيقية .

الصبي : كلا أنها محكمة الإغلاق .

(ينهض ويقفل سحّابه . تبقى چينى مستلقية على الأرض. يدخل الرجلان إلى الغرفة الثانية . يتمتمان مع بعض لبضع لحظات ، ثم يعود الأكبر وهو يحمل دفترها . يفتحه ويبحث فى داخله. يجد بعض الفواتير التى يكدسّها فى جيوبه ، ثم يسقط الحقيبة على الأرض).

الرجل : بعض النساء عليهن أن يدفعن مقابل النوم معهن . أنت لا تعرف هذا . هل تعرف ؟ (ينحنى فوقها وينظر إليها نظرة طويلة قاسية)

الآن تستطيعين أن تستدعى سيارة الإسعاف .

(يحرك الهاتف حتى يصبح فى متناول اليد ثم يذهب إلى الغرفة الثانية. يصفق الباب ، وبعد لحظات قليلة يصفق أيضًا باب المطبخ).

تدار سيارة خلف المنزل وتشق طريقها إلى أسفل على الحصى المسحوق باتجاه الطريق .

تصل چينى إلى الهاتف وتطلب سيارة الإسعاف . تذهب إلى الغرفة الثانية حيث ترقد ماريا بلا حراك على جانبها.
ثم تذهب چينى إلى الحمام وتغسل وجهها وتنشفه بمنديل وجدته فى حقيبتها . تقف لبرهة من الزمن منحنية إلى الأمام وذراعاها مسندتان إلى الحوض. المكان مكتظ بالأشياء ؛ الشمس تتلألأ عبر الزجاج الملئ بالضباب حيث تئزّ بضع ذبابات لا حيلة لها ولا قوة . تشعر بصداع نصفى .
عندما تنطلق عربة الإسعاف بعيدًا تجلس على الكرسى الوحيد بالقرب من التليفون . تأخذ كتابًا أحمر صغيرًا من حقيبتها وتمر عبر صفحاته بحثًا عما تريد . ثم تجد رقم التليفون).
هاللو . هل لى بمخاطبة دكتور چاكوب ؟ رجاءً قولى له اننى دكتورة ايزاكسون . چينى ايزاكسون. نعم .
(بقيت منتظرة لوقت طويل . أنها تحارب هياجًا عنيفًا وهى تشعر بألم رمادى ينطلق منتشرًا فى أحشائها . يشدّو بغضب وتهاجمها حاجة ماسة للصراخ . تتأرجح قليلاً على الكرسى ، تدعك وجهها بيديها عدة مرات وتجلس على الأرض وتغمض عينيها ثم تفتحهما، وتبحث عن تنهدات ثقيلة وهى تتنفس.
رغم كل هذه العواطف تتمكن من ضبط صوتها عندما يأتى توماس أخيرًا إلى التليفون)
چينى : فكرت أنه يتوجب على الاتصال بك فورًا . ماريا فى حالة سيئة جدًا . لا أدرى . ربما تناولت كمية زائدة من المخدرات ولكننى غير متأكدة . لقد هربت من المستشفى . وجدتها فى مكانى . نعم داخل المنزل . ألا استطيع أن أراك؟ عندئذ سوف استطيع أن اخبرك بالمزيد . ماذا ؟ هل نحن ذاهبان إلى حفلة موسيقية هذا المساء ؛ نعم هذا سيكون جميلاً . تستطيع أخذى من المستشفى . آه كلا شكرًا على أى حال .
(قاعة الحفلة الموسيقية كائنة فى قصر بُني في نهاية القرن، وهو مستخدم الآن كقاعة عرض للفنون. الغرف محشوة باللوحات والتماثيل التى تعود إلى تلك المرحلة . البقع الخضراء والأشجار فى الحديقة يمكن مشاهدتها عبر النوافذ الكبيرة ، وبقعة هادئة ممتدة فى المياه تتلألأ فى ضوء الغسق ، فى أماسى الصيف .
الحضور لا يملأون فقط قاعة الحفلة نفسها ولكن أيضًا الغرف المجاورة والممرات والسلالم. وصل توماس وچينى متأخرين ولذلك وجدا نفسيهما يصعدان الدرج المهوجانى الخشبى إلى الطابق الثانى. يجلسان على مقعد صغير خشبى وضع على منبسط الدرج وظهرهما إلى الحائط. جلسا مضغوطين إلى بعضهما البعض مثل باقى الذين تأخروا فى الحضور وعصروا أنفسهم فى أى مكان.
(يقوم عازف البيانو بعزف فانتازيا فى E ماينور لموزارت) .
يمتزج ضوء الغسق بالضوء الشاحب المنسكب من الثريا الكبيرة ليضئ برفق الوجوه العديدة حول چينى التى يفاجئها أن العديد من الناس يستمعون متململين وبدون تركيز ؛ يوجهون نظراتهم هنا وهناك ، يمسكون بوجوههم، يتأففون بحركات عصبية ، يعبثون بأشياء غير مرئية، وكأن نبضات وحركات اليوم لا تزال تأسرهم. من الأفضل أن تنظر إلى هؤلاء الذين أغمضوا أعينهم توجهوا إلى دواخلهم ، والذين يسمعون ، وهم يسترخون ، وتريحهم أفكار سعيدة أو لا أفكار بتاتًا . هنالك شابان ذائبان فى بعضهما البعض ، وهنالك رجل عجوز يجلس لوحده منحنيًا ومشوهًا ، ولكنه رفيع فى أسلوب استماعه . هنالك امرأة متوسطة العمر تحيط بها وحدة هائلة وحزن هادئ مرسوم على وجهها ، وهنالك ولد داكن البشرة يلبس نظارة سميكة وعيناها متجهتان نحو الغسق المنسكب من الشباك الكبير ، وجهه ملئ بالتوق . فتاة صغيرة سقطت نائمة على ذراعى سيدة شابة ربما تكون والدتها . وهى بدورها تسند رأسها على كتف رجل ، يلفّهما توافق حميم، راضيين ببعضهما البعض ، وبنفسيهما وباستمرار تدفق الموسيقى. سيدة كبيرة تضع مساحيق كثيفة على وجهها وشعرها مصبوغ باللون الأزرق ، من الواضح أنها سائحة أميركية، تجلس جامدة ، مضغوطة فى زاوية ، بعيدة كل البعد عن الراحة ولكنها تبتسم باستمرار لنفسها ، وعيناها الكبيرتان الرماديتان تشردان بهدوء من شخص إلى آخر .
على چينى أن تغلق عينيها . عليها أن تدخل إلى نفسها . ولكنها سرعان ما تكتشف فورًا أن هذا ليس هو المكان الملائم ، ففيه ما يدور فيجعلها تخاف وتصاب بالدوار . كلا ، ليس هناك . لا تستطيع أن تذهب إلى هناك . طالما هى هادئة لا تتحرك وتراقب يد توماس بعينين نصف مغلقتين فكل شئ يكون حسنًا . طالما عودت نفسها ألا تنظر إلى داخل نفسها فكل شئ على ما يرام. أنها الآن مسألة دقيقة بدقيقة أو ساعة بساعة .
تعرف بغريزتها أنها بالقدر الذى يمكنها أن تبعد ما قد يحصل فى أية لحظة تكون فرصتها أكبر فى التعلق بالحقيقة التى تتلاشى تدريجيًا . تعرف أن هذا هو أهم ما فى العالم الآن .
ثم نجدهما ينتقلان بسيارة توماس . مازال هناك ضوء . السماء بيضاء وحمراء ، وضباب قليل الكثافة مزرّق مُعلّق مثل وشاح فوق الأشجار والطريق والمياه المتلألئة . قبل دخول المنزل

تحذره چينى بحركة عكس اتجاه اليد التى تفتح الباب .
چينى : دعنا لا نتكلم كثيرًا .
توماس : تمامًا كما تشائين .
چينى : إنك متفهمٌ أليس كذلك ؟
توماس : (برفق) كلا ، ليس حقًا .
چينى : إن الأمر هكذا : على الإنسان أن يعبر بعض ساعات الحياة.
(تعتبره متقبلًا ما تقول ، وكأنها تتوقع أن يفهم ، ولكنه يبادلها بابتسامة صديق متسائلة)
توماس : حسنا ، وماذا فى ذلك ؟
چينى : هنالك ساعات ما أو ربما دقائق فقط .
توماس : هل الأمر كذلك ؟ الآن ؟
چينى : قد يكون كذلك ، على أى حال أنا سعيدة لكوننا معًا.
(يدخلان القاعة . تصاب چينى برعشة خفيفة . يمسكها توماس من كتفيها)
توماس : أنت بحاجة إلى مشروب ، لا شك فى ذلك .
(يسكب واحدًا ويعطيها اياه . تقف بجانبه مراقبة)
چينى : عندما تقابلنا المرة الماضية كنا سخفاء . ألا تعتقد ذلك؟
توماس : نادرًا ما أفكر اننى سخيف.
(تتحرك چينى حول الغرفة . تمسك عدة أشياء . بين الفترة والأخرى تقف وتنظر إليه وكأنها تريد أن تتأكد أنه مازال هناك ولم يتلاش فى الهواء)
چينى : هل عندك بعض الحبوب المنومة الجيدة ؟
توماس : نعم إلى حد ما جيدة . هل تريدين واحدة ؟
چينى : سوف أخبرك ماذا أحب أكثر من أى شىء .
توماس : قلت أننا لن نتكلم .
چينى : اعطنى الحبة ، أو حتى اثنتين إذا اعتقدت أننى سأنام مرتين جيدًا .
توماس : وبعد ذلك ؟
چينى : ثم دعنى أنام هنا معك فى سريرك . دون أن نمارس الحب. ولكن عليك أن تمسك يدى إذا كان هذا ضروريًا . هل تفكر بشىء كهذا ؟
(يذهب توماس رأسًا إلى الحمام ويعود بكأس من الماء وبعض الحبوب المنومة يوازنها على صفحة كفه. يأخذ منها كأس البراندى)
توماس : إذا كنت ستأخذين كمية كبيرة كهذه فعليك ألا تشربي .
چينى : كلا . هذا صحيح .
توماس : هاك نصف ميليجرام من الڤاليوم وحبتين موغادون . أنها خليط جيد . أنا آخذها عادة وليس لها أى تأثير فيما بعد . إذا شربت قهوة قوية فى الصباح فسوف تتابعين نشاطك جيدًا .
چينى : حسنًا .
توماس : هاك .
چينى : شكرًا .
توماس : متى أوقظك ؟
چينى : مباشرة قبل السابعة ، فعلى أن أكون فى المستشفى حوالى الثامنة والنصف.
توماس : ألا تستطيعين أن تتصلي بالتليفون وتقولى أنك مريضة؟
چينى : (تهز يديها) إذا فرض على أن تكون الأشياء كالمعتاد فسوف تكون عندئذ كالمعتاد . ألا توافقنى ؟ (تنظر إليه) هذا هو الحال معى على أى حال .
توماس : هل تعالجين مرضاك بهذه الطريقة ؟
چينى : كلا هم مرضى أما أنا فلا .
يستلقى كل منهم على أحد جانبى السرير المزدوج . يطفئ توماس فانوس القراءة . فى البداية تبدو الدنيا مظلمة . ولكن بعد بضع دقائق يبدأ ضوء الغسق بالظهور منعكسًا على ستارة النافذة ، وبسرعة تبدأ چينى بالتعرف على موجودات الغرفة . تستلقى ساكنة بعض الوقت وعيناها مغلقتان.
چينى : شىء غريب اصابنى اليوم (تستدير على جنبها وذراعها تحت خدّها وتثبت نظرها على المستطيل المشرق من النافذة) عندما ذهبت لأحضر ماريا كان هنالك رجلان فى المنزل . أحدهما حاول اغتصابى . فى البداية كنت خائفة ثم بعد ذلك فكرت أن الموضوع سخيف، ثم .
توماس : (لافتًا رأسه) وبعد ذلك ؟
چينى : كان وجهه يعبق بالاحمرار . استلقى ضاغطًا فمه على صدرى ومحاولاً الدخول إلىّ .
توماس : ثم ؟
چينى : فجأة رغبت رغبة جامحة فى أن يفعل ذلك .
توماس : هل تعتقدين أن ذلك كان غريبًا ؟
چينى : كلا الشىء الغريب كان عدم استطاعتى قبوله بنفس الشدة التى رغبت فيه . وجدت نفسى مقفلة ، مشلولة وجافة . (فجأة تبدأ فى الضحك الذى ينفجر إلى الخارج وكأنها كانت تحاول خنقه، ضحكة ميتة تمامًا. تهتز ضحكًا ، تحاول السيطرة على ضحكها، يبدو للحظة وكأنه أصبح تحت سيطرتها ولكنه يعود فينفجر مرة ثانية . يبدو توماس مذهولاً فى البداية .

يبتسم ليحافظ على رفقتها . عندما يتبدى له أنها لا تضحك على الجانب الكوميدى من الموقف ولا لمجرد متعة الحياة ولكن لأن هذا شيء مخيف، عندئذٍ يضئ النور ويجلس فى السرير . تستلقى چينى على ظهرها وظاهر يديها مضغوط على وجهها . وشعرها الطويل منكوش على الشرشف وسقطت المخدة على الأرض، جسدها مُتعب من نوبات الضحك المكبوتة .

چينى : أنا آسفه . لا أدرى ... لا استطيع أن ... ماذا بى ..

توماس : حاولى الجلوس .

(تجلس چينى ، ظهرها محني ، اكتافها مرخية وذراعاها متيبستان)

چينى : لا استطيع أن أفكر بما ....

توماس : حاولى التنفس بهدوء الآن . خذى نفسًا عميقًا .

(تحاول چينى طائعة أن تفعل ما طلب منها . ولكن نوبة قوية من الضحك تنفجر من خلال تنفسها العميق. ثم يتحول الضحك الوحشى إلى نشيج متقيأ) .

چينى : كلا . كلا . لا أريد أن أفعل . لا أريد أن أفعل .

(يحاول توماس أن يحملها بين ذراعيه ولكنها تقاتل لكى تتحرر منه وتحدّق به طالبة النجدة هازة برأسها . وخلال كل هذا الوقت تعذبها تأوهات متشنجة)

چينى : أريد أن أذهب إلى المنزل . رجاء اطلب تاكسيًا . كلا لن تحضر أنت معى . استطيع تدبّر الأمر لوحدى . سوف تمر هذه الحالة .

(تنهض من السرير، ترتعش وكأنها مصابة بحمى. وبمجرد أن تنفجر فجأة باكية يعاودها الضحك مرة أخرى)

توماس : هل استدعى طبيبًا ؟

چينى : ماذا ! مع وجود كل هؤلاء الخبراء هنا . أنا تعبة فقط ولست مصابة بأى شيء . سوف أصل إلى البيت وادخل السرير . لم يصبنى أى ضرر على الإطلاق.

(تجلس جسدها بجهد عنيف ثم تقف بهدوء للحظة أو اثنتين وكأنها تتأمل وتستمع إلى داخلها)

توماس : كيف تشعرين الآن ؟

چينى : أفضل.

توماس : قولى ما تشائين ولكنى سوف أقودك إلى المنزل .

(خلال ركوبهما السيارة يتكلمان قليلاً . عندما يقفان خارج باب چينى يحاول توماس النزول لمساعدتها ولكنها تمنعه من ذلك)

چينى : أنا أفضل بكثير الآن . شكرًا لك . أنا آسفه اننى ... سامحنى .. سامحنى على تصرفى السمج . سوف أسرق بضع ساعات من النوم وغدا سأكون أفضل ، وبعد ذلك سيكون عندى يوما عطلة (تنحنى إلى الأمام وتقبل خدوده) فى المرة القادمة سوف نتكلم عنك فقط .

(تخلع ثيابها بسرعة وتربط ساعة المنبّه . أنها مسيطرة تمامًا على نفسها ومزاجها جيد تقريبًا. تفتح الترانزستور الصغير بقرب السرير وهو يرسل موسيقى ناعمة . يتلألأ ضوء الصباح خارج الشباك. تدخل السرير طلبًا للدفء وتغرق فى نوم بلا أحلام . ينسلّ الوعى متبخرًا . تتنفس بعمق . تستيقظ لتجد الجدة تجلس على حافة السرير وصينية الفطور إلى جانبها . تحدّق چينى بها مذهولة ودائخة تحت تأثير النوم .

چينى : ماذا بك ؟

الجدة : لقد نمت بعمق طوال يوم أمس وطوال الليلة الماضية . بدأت انشغل عليك .

چينى : ما هو اليوم بين الأيام .

الجدة : السبت . أنها الساعة التاسعة . اتصلت تليفونيا بالمستشفى وقلت لهم أن معدتك مضطربة.

چينى : يا للسماوات ، لقد نمت على قدر دوران عقارب الساعة .

الجدة : لقد احضرت لك بعض الفطور .

چينى : هذا لطف منك ، ولكننى لا أريد أى شيء .

الجدة : خذى شيئًا من القهوة وقطعة من الخبز المحمص . ستفيدك.

چينى : رأسي يؤلمنى .

الجدة : قد تكون حرارتك مرتفعة .

چينى : سوف تختفى إذا بقيت فى السرير اليوم وغدًا .

الجدة : أنا خائفة لأنني لن أكون فى المنزل لاهتم بك . الجد وأنا مدعوان للذهاب والبقاء مع ايچيرمانز فى هوچساترا ، ولا نستطيع رفض دعوتهم. جدك يتلهف كثيرًا للبقاء فى الريف لبضعة أيام.

چينى : ولكننى يا جدتى الحبيبة سوف أكون على ما يُرام وأنا بمفردى .

الجدة : هل ستكونين على ما يرام ؟ هل أنت متأكدة ؟

چينى : سوف استمتع بذلك .

الجدة : كل ما تحتاجينه موجود في الفريزر. هنالك شريحة لحم وطبق دجاج . ولقد اشتريت حليبًا وخبزًا و ....

چينى : (بجهد) جدتى العزيزة ! ارجو لك وقتًا طيبًا فى هوچساترا، وبحق الله لا يشغلك الشعور بالذنب بسببى. يمتعنى

الاهتمام بنفسى عندما لا أكون بحالة جيدة .
الجدة : هل تعدينني بأن تتصلى بى إذا ما ساءت حالتك ؟
(بجهد) اعدك . بحق الله .
(تقبّلها الجدة على خديها وتربّت على رأسها وتنظر إليها بعينين حادتين واضحتين)
الجدة : أليس هنالك أى شئ آخر ؟
جينى : كلا
الجدة : هل أنت متأكدة ؟
جينى : متأكدة جدًا .
الجدة : هل اتصل بالعمة ايريكا لتأتي هنا وترى أحوالك ؟
أى شىء آخر ولكن ليس العمة ايريكا .
جينى : حسنًا ، إذن .
(تغادر الجدة . بعد بضع دقائق تغرق جينى فى نوبة إغماء . تستيقظ على ضوء ذهبى ينسكب على الغرفة بضياء مبهر. اليوم صباح الأحد وأجراس الكنائس ترسل صداها فى الشوارع الفارغة، تدعو الناس إلى صلاة الصباح . تجلس وهى تشعر بخفة جسدها ورأسها . الغرفة تومض بالضوء وعيناها تؤلمانها قليلا).
لا ريب أن اليوم الأحد – صباحًا – واضح جدًا – أجراس الكنائس . علىَّ أن استيقظ وربما آكل شيئًا . اشعر بأننى غريبة ولكن القلق قد زال وهذا هو الشىء المهم . خطوة تلو الأخُرى وسأكون كلى بخير غدًا ، قليل من الطعام . تمشية أقدام . كتاب لطيف . وربما اذهب إلى السينما .
(تخرج من سريرها وتتمكن من تدبّر أمرها أكثر مما تخيلّت . تذهب إلى المطبخ تضع ابريق الماء الساخن، تخرج البيض والجبن والخبز ، تجد علبة القهوة – تسير الأمور أفضل بكثير مما تجرأت وأملت به .
ترن الأجراس ، وتحوم الشمس المتلألئة على الستائر، والبسط والثريات ، والصور والتماثيل النصفية . تتماوج الخضرة على الجانب الآخر من الشارع بشكل مكفهر. لا يُرى كائن ولا سيارة ولا مخلوق حى على مرمى النظر. تسحب بلوزة خفيفة وبنطلونًا فضفاضًا رثًا وصندلاً مريحًا . الطقس أصبح دافئًا تقريبًا . جلدة رأسها تتعرق فى حافتها بينما يدب البرد في يديها وكتفيها . ما عدا ذلك فهى تشعر أنها على ما يرام وحتى أكثر من ذلك فهى مبتهجة قليلاً . تضحك لنفسها وتأخذ بالتمطىّ .
جينى : سأتصل بتوماس . لا أدرى لماذا لا يصطحبنى إلى السينما الليلة .
(تسرع خارجة إلى المطبخ وترفع البيض المسلوق عن الطباخ . تضع القهوة وترتب المائدة ثم تتصل بتوماس . يجيبها فورًا)
هاللو توماس ، أنا جينى . أريد فقط الاعتذار لأننى كنت مزعجة المرة الماضية . اشعر أننى رائعة فكرت أنك قد تحب أن تدعونى إلى السينما هذا المساء . ما هذا ؟ اوه كم هو لطيف .
(تنظر جينى إلى أعلى . فى المرآة تبدو غرفة الجلوس تستحم بالضوء . المرأة الطويلة واقفة عند مصدر تدفق الشمس، تحملق فى جينى بعينها الواحدة. محجر عينها اليمنى عبارة عن حفرة سوداء .
تضع جينى السماعة ببطء وتتجه نحو غرفة الجلوس. الشكل الموجود بين الشبابيك مازال هناك. تذهب إلى غرفتها وتجلس على السرير محاولة التحرُّك بهدوء وتماسك . ثم تعود إلى غرفة الجدّة والتي هى أيضًا خالية. ليس هنالك شكل مرعب له محجر عين خالية فى غرفة الجد كذلك. السكون، أشعة الشمس المشرقة . ضربات قلبها تتسارع. تقف على طاولة المطبخ ، يداها على قطعة قماش الزيت . ساعة المطبخ تتكتك منهمكة، صوت موسيقى مرحة ينبعث من راديو فى شقة مواجهة للباحة ، فتاتان صغيرتان تلعبان لعبة الحجلة على الأسفلت الأسود. السماء بيضاء بفعل الضوء .
تعود إلى غرفتها ، تجلس على كرسى قرب النافذة ، تُخرج مسجلتها الصغيرة من تحت كومة الكتب ذات العناوين الأجنبية . أنا الآن هادئة تقريبًا . تأخذ نفسًا عميقًا بين الفترة والأخرى . تبدأ بتشغيل المسجّل.
جينى : عزيزى أريك ، يا عزيزى . من الأسهل أن أخاطب مسجلاً أكثر من أن أكتب رسالة . لقد كان هذا حالى دائمًا. فبمجرد أن أبدأ فى وضع أفكارى كتابة تهرب منى الكلمات. بعد فترة قصيرة سأتناول خمسين حبة نيمبوتال. بعد ذلك سأذهب إلى السرير وأنام . اعتقد أنك ستغضب منى بسبب ذلك . حسب ما أذكر فنحن لم نناقش إمكانية أن ينتحر واحد منّا – لم يكن هنالك ما يستدعى ذلك . على أى حال ادرك فجأة أن ما أريد أن افعله بعد برهة قصيرة كان يكمن فى داخلى منذ بضع سنوات . لا يعنى هذا أننى صممت إراديا أن أنهى حياتى . لا تفكر بذلك . أنا لست مخادعة إلى هذا الحد . الأمر أكثر من هذا . اننى كنت أعيش فى عزلة كانت تزداد سوءًا . الخط الفاصل بين سلوكى الخارجي وضعفى وجدبى الداخلى أصبح أكثر وضوحًا . اذكر عيد العنصرة الماضى مثلاً ذهبت أنت وأنا وأنًا فى نزهة فى الغابة . أنت وأنّا استمتعنا تمامًا . تظاهرت أنا بأن الأمر كان

رائعًا أيضًا وقلت كم كنت سعيدة ، ولكن هذا لم يكن صحيحًا . لم استطع أن اتملّى أيًا من الجمال المحيط بنا . حواسى أشارت بوجوده ولكن الموصّلات كانت كلها مقطوعة . ازعجنى هذا وفكرت أن أحاول البكاء ولكن الدموع لم تأت .

هذا مجرد مثال واحد اخترته اعتباطًا ، ولكننى كلما عدت بالذاكرة إلى الوراء تذكرت أكثر. توقفت عن الاستماع إلى الموسيقى حيث اننى أشعر بأننى مغلقة تمامًا ولا مبالية. حياتنا الجنسية – لا أشعر بأى شىء، أى شىء إطلاقًا. تظاهرت بأننى اشعر حتى لا تضطرب أو تبدأ بسيل من الأسئلة . ولكننى اعتقد أن اسوأ ما فى الأمر هو اننى بدأت افقد الصلة بابنتنا الصغيرة . بدأ ينمو حولى سجن بلا أبواب أو نوافذ . وحوائط سميكة جدًا لا يتخللها أى صوت ، حوائط من العبث التهجّم عليها لأنها بنيت من مواد أنا مصدرها .

اعتقد أن عليك أن تشرح كل هذا لابنتنا . عليك أن توضحها تفصيليا ، عليك أن تكون صادقًا بلا احجام أو ورع . نحن نعيش، وبينما نحن نعيش نختنق تدريجيًا دون أن نعرف ما يحدث . أخيرًا لا يبقى سوى لعبة تتجاوب تبعًا للحاجات والمثيرات الخارجية. وفى الداخل لا يوجد شىء سوى رعبٌ هائل.

أريك ، عزيزى ، أنا لا أشعر بالخوف ولا بالحزن ولا بالعزلة . رجاءً لا تشعر بالأسى من أجلى – أنا جدٌ راضية ومتحمسة تقريبًا مثلما كنت أشعر وأنا صغيرة ذاهبة فى رحلة . وربما يكون شفاء من مرض ملازم طوال العمر .

صدّق ما أقوله لك .

(ما تريد أن تعد به چينى لا تستطع تذكره ، ولذلك فبعد تفكير لبرهة تقفل المسجّل وتخرج الشريط وتضعه فى ظرف تختمه . تكتب على الوجه الأول «إلى ايريك» وتضعه على الطاولة قرب السرير .

ثم تذهب بسرعة إلى المغسلة وتحضر الحبوب المنومة وكأس الماء . توضب السرير ، تسدل الستارة إلى ثلاث أرباعها ، تقفل الباب ، تنظم أشياءها ، تنظر حولها – كل شىء مرتّب جدًا . تجلس على حافة السرير بعد أن وضعت ثوب حمامها على رأس الكرسى .

تبدأ فى بلع الحبوب المنومة بشكل منهجى . فى البداية واحدة واحدة ثم مجموعة فى نفس الوقت. تفقد القدرة على التنفس وتضطر لأخذ راحة لبضع دقائق . تنظر إلى نفسها فى مرآة الخزانة الكبيرة الضبابية : وجهها هادئ ومبتسم تقريبًا ، بؤبؤ عينها كبر عن حجمه الطبيعى ، جسدها مضموم ومرتعش .

الآن تأخذ باقى الحبوب . لقد مرّت نصف ساعة ، تجلس برهة وعيناها مغمضتان . وباطن كفها يضغط فخذيها)

أنا لست خائفة . أنا لا أشعر بالوحدة ، حتى ولست حزينة. فى الواقع الشعور المصاحب لذيذ.

(ثم تستلقى وتشد اللحاف فوقها . تغرق بسرعة فى دوامة مظلمة من الأحلام والرؤى .

چينى مسرعة ، ومتأخرة ، تجرى فى ممر طويل له حيطان عالية تصل حتى السقف حيث يخرج ضوء شاحب يرشح عبر لوح الزجاج المكسور . الأرض مؤلفة من ألواح خشنة وقذرة جدًا : فتات طعام ، جرائد قديمة ، علب صفيح ، بقع من الزيت اللزج ، أكوام من الزبالة . هى فى عجلة من أمرها إلا أنها فى نفس الوقت عليها الحذر أين تضع قدمها.

وعليها أن ترفع عاليا ثوبها الطويل الغامق الأحمر الذى يلفّها بخفيف الحاشية والتخريم المزين .

ترى نفسها فى مرآة كبيرة مرقشة . تلبس ثياب وليمة ولكن وجهها شاحب يكاد يقارب لون خشب الصفصاف ، وعيناها محمومتان . شعرها مرفوع إلى داخل قلنسوة مطرزة من العصور الوسطى تلتصق تمامًا حول أذنيها وخديها . جبهتها تلمع من شدة العرق . ومع ذلك فهى باردة. ترى أسطح الألواح المحيطة بالغرفة وما حفر منها، والأرضيات كلها مغطاة بصقيع مجمّد وندف ثلج قذر كان قد مُسح بعيدًا عن الطريق بلا اهتمام .

يُفتح الباب الذى تبدو وكأنها تتذكره فتجد نفسها فى غرفة كبيرة تبدو مألوفة بشكل غير مؤكد : أنها غرفة استقبال الجدة والجد . ومع ذلك فهى مختلفة تمامًا . كل شىء فيها قذر. مهدّم، متحلّل . نصف ضوء مظلم يتسرب إلى الداخل عبر الخيش الممزّق المعلق أمام الشبابيك .

فى منتصف الغرفة يجلس رجل كبير فى كرسى كبير متخلخل . يلبس فراكًا من طراز قديم لا يناسب مقاييسه، ورأسه دائم الاهتزاز .

عند ركبته تقف فتاة صغيرة تلبس فستانًا أحمر تنظر آنًا إليه وآنا آخر تتابع بنظرها شمعة تترجرج داخل حامل قصير على طاولة صغيرة يمين الرجل (الذى يزداد باطراد شبهًا بجد چينى) الشمعة تتسرب من طرفها وهى تقريبًا قد ذابت كليًا : هذا يخيف بوضوح الفتاة الصغيرة وجدّها .

بردٌ عفن ورطب يسود الغرفة . بقع بيضاء مثل الثلج والصقيع

ترى على الأرض والحيطان.

عندما تعتاد عينا چينى القتامة ترى أن مجموعة كبيرة من الناس متجمّعة . على الأرائك ، خلف المرآة فى الزاوية عند المدفأة القرميدية ، نصف مخبأتين فى الممرات ، تلتقط لمحات للوجوه والأجساد : رجال يرتدون الفراك الشديد القدم ، نساء يرتدين أزياء غريبة، ملابس الحفلات الراقصة التى خبا لونها وتبدّلت مقاييسها . خلف الاسكنيات المحفورة حفرًا غنيًا والمغطاة نصف تغطية بالثلج ، تستطيع حتى أن تتلمس وجهًا هزيلاً تالفًا له عينان كبيرتان تظللهما قبعة أعلى الرأس .

تدور چينى إلى الوراء ، خلفها يقف هيلموت وانكل . يبدو شديد العصبية ومضطربًا : يقضم ظفرًا له بلا توقف . مصابًا أيضًا ببرد سيىء وسعال .

چينى : أنا آسفة أنا متأخرة ولكن الطقس سيىء جدًا . بعض الشوارع اقفلتها الثلوج .

وانكل : لا بأس . أحسن الناس دائمًا يتأخرون .

چينى : أن الجو هنا صقيع . أليس كذلك .

وانكل : العديد من الناس يشكون من أنه دافئ زيادة عن اللزوم .

چينى : سامحنى ولكن ما هذه الرائحة الكريهة ؟

وانكل : إنه التسارع فى الموت الموضعي الذى يحل بالنسيج الحى.

كل هؤلاء الناس ... (متفحصًا نفسه) تمامًا .

چيني : إذن فقد تأخرت بالحضور .

وانكل : للأسف . انتهت الحفلة . ولكن لم يفتك شيء ذو بال.

لا استطيع أن أرى سببًا يجعل الناس تصر على مثل هذه الحفلات التنكرية .

چينى : هل هى حفلة تنكرية ؟

وانكل : (مهددًا) ألم تكونى على علم بذلك ؟

چينى : (بتلهف) نعم ، حتمًا .

وانكل : وماذا ستفعلين الآن .

چينى : لا أعرف . (بلهفة) هل أدركت أن هذا حلم؟

وانكل : (يسعل) هل انت متأكدة ؟

چينى : نعم، هذا حلم . كل هذا المشهد السخيف برمته وليد مرضي. لا تنسى أننى طبيبة على جانب كبير من التجربة. أنه حلم.

وانكل : الإنسان يستيقظ حتمًا من الحلم عادة ؟

چينى : هذا بالضبط ما انوى فعله .

وانكل : يمكنك أن تحاولى .

چينى : استيقظ عندما أريد أنا .

(يفتح باب ويخطو خارجًا من الظلام رجل ضخم يلبس ثيابًا غريبة، وجهه طويل ملئ بالندوب ومنخاره ضخم وفمه كبير ، إحدى عينيه اقتلعت من مكانها . يضع على رأسه قبعة نابليون عليها مربعات .

هذا الشكل المزخرف والذى يبدو احدب تقريبًا يلف نفسه بنوع من ثياب مهرج . يسير نحو الغرفة على أرجل ملتوية. الجميع يحيونه باحترام ملئ بالرعب. يدور نحو الجد والفتاة الصغيرة التى تتعلق خائفة بالرجل العجوز .

يسيل الشمع وهو على وشك أن ينطفئ . تزداد الحالة هدوءًا. المهرج الكبير يبتسم للفتاة الصغيرة فى الفستان الأحمر ولكن ابتسامته على ما يبدو تزيد رعبها . الجد يقوم بحركات ضعيفة وكأنما ليدفع أذاه بعيدًا).

چينى : (تهمس) ماذا يحدث ؟

وانكل : ذلك الذى لا تستطيعين فعل أى شىء تجاهه .

چينى : لا أريد أن أرى .

وانكل : لست مضطرة لذلك . خلال بضع دقائق سيطفأ ذلك الضوء.

(فى تلك اللحظة ينطفئ الضوء . خلال ثانية استطالت استطالة لا نهائية ترى چينى المهرج ذا العين المقلوعة يقوم بحركات نحو الفتاة الصغيرة التى تضغط نفسها نحو جدها ، ولكن بلا جدوى.

چينى تسمع نفسها تنادى . تستدير بعيدًا ، تركض بضع خطوات فى الممر وتقف أمام باب صغير. وانكل ما يزال معها)

وانكل : انصحك ألا تفتحى ذلك الباب .

چينى : دائمًا تحاول إخافتى .

وانكل : حسنًا . هذا خطؤك .

چينى : إذا فتحت ذلك الباب ، سوف استيقظ .

وانكل : لا يمكنك الاستيقاظ .

چينى : استطيع إذا حاولت .

وانكل : حاولى .

چينى : فجأة اتذكر شيئًا (تتوقف) لقد خرّبت انتحارى .

وانكل : ليس تمامًا .

چينى : ماذا تعنى ؟

وانكل : تلف فى المخ بسبب نقص الأوكسجين . ألم تسمعى بمثل هذه المصيبة ؟

(يجلس على كرسى ، يخلع نظارته ويحملق بحزن فى چينى)

چينى : لا يمكن أن تكون الأمور بهذه الفظاعة .

وانكل : نعم يمكن أن تكون ! انعدام شفقة مطلق ويمكن أن تكون إنزال عقوبة بالنفس .

چينى : هل سأعيش دائمًا بهذا الشكل ؟

وانكل : يبدو أن هذا هو المحتمل .

چينى : ألن استيقظ أبدًا ؟

وانكل : لا تخافى سوف يبقونك حيّة بكل الوسائل المتاحة لديهم. سواء كنت مستيقظة أو فاقدة للوعى .

چينى : إلى متى ؟

وانكل : حتى تموتى . بشكل كامل .

چينى : وكم من الوقت قبل ذلك ؟

وانكل : ثوانٍ ، دقائق ، سنين . كيف لى أن أعرف .

چينى : لا يجوز ذلك .

وانكل : نعم يجوز .

چينى : إذن لا يهم إذا فتحت ذلك الباب .

وانكل : (بابتسامة متعبة ساخرة) منطقيًا ، مناقشتك لا يمكن دحضها .

چينى : على فكرة هل تعرف انت ماذا هناك ؟

وانكل : كلا كيف لى أن اعرف ؟

چينى : إذن لماذا تحذّرنى ؟

وانكل : نحن نرضى عادة بما اعتدناه من رعب . أما المجهول منه فهو اسوأ .

چينى : ولكن قد يكون شيئًا أفضل .

وانكل : ليس هنا .

كيف تستطيع أن تكون متأكدًا جدًا ؟

وانكل : (يبتسم) هذا ليس فقط حلمك انت يا چينى . أننا نتشارك به .

چينى : سوف افتحه على أى حال .

وانكل : حتمًا . لك دائمًا حرية اختيار ما تريدين .

چينى : ستغادر ؟

چينى : (يبتسم) لا أريد أن أصل إلى مأزق أسوأ من الذى أنا فيه حاليًا . (فجأة يستدير ويمشى باتجاهها . وجهه مشوّه، عيناه الشاحبتان تحملقان بها بشكل خبيث. نَفَسُه له رائحة شريرة يهز أصبعه لها) لقد كنت صبورًا جدًا معك يا عزيزتى چينى . لقد أجبت على أسئلتك المجنونة وساعدتك فى رؤية ما حولك . كنت لطيفًا وكريمًا . ولكن هل كنت للحظة واحدة مهتمة بمن أكون ؟ هل قلت كلمة واحدة اظهرت فيها سرورك لرؤيتى ؟ هل حاولت بأية وسيلة شكرى على تحذيراتى اللطيفة لك ؟ على فكرة ، وجهك أصفر وهذه علامة سيئة . الآن سأخرج من حلمك وادخل فيما هو لى . مع السلامة .

(تفتح چينى الباب وتخطو نحو شقة الجدة والجد . تبدو تمامًا كما هى دائمًا ما عدا إضاءتها التى هى الآن رمادية وبلا ظلال(مثل الضوء فى يوم ممطر من أيام الخريف). تنادي الجدة وقد استردت أنفاسها بشكل كبير . عيناها تملأهما دموع الفرح. تنادى مرة ثانية وهى تذهب من غرفة إلى أخرى .

أخيرًا تغوص إلى أسفل على طاولة الطعام السوداء المشرقة . بشرتها الصفراء كخشب الصفصاف، وفستانها الأحمر الغامق ينعكس بشكل طفيف فى وجه الطاولة وكأنه ينعكس فى مياه راكدة عميقة).

چينى : فقط لو استطيع أن استيقظ .

(تنظر حولها ، كل شيء مألوف ولكنه بعيد ومظلّل . تدير رأسها نحو غرفة الاستقبال المفتوحة عبر الباب الفرنسي. هنالك فى الداخل يبدو المكان أكثر إضاءة .

فى منتصف الغرفة تقف المرأة ذات العين الكبيرة الواحدة بشكلها الواضح الملموس فى الضوء السائل وتنظر إليها)

السيدة : أنت باردة .

چينى : نعم .

السيدة : يمكنك استخدام سترتى .

چينى : شكرًا .

(تذهب المرأة نحوها وتلفها بسترة سوداء كبيرة تغطى الفستان الأحمر وأكتافها العارية . تشدها چينى حولها . تجلس السيدة على كرسى بقربها)

السيدة : إذن انت الآن لم تعودى خائفة .

چينى : لا اعتقد ذلك .

(تمد السيدة ذراعها وتقرّب چينى منها بإيماءة أم : چينى لا تقاوم فيغوص رأسها فى صدر المرأة العجوز .

السترة الطويلة الحالكة تغطيها كليًا . فى نفس اللحظة يمسكها أحدهم من ذراعيها بقسوة ويهزها ويشتمها . ضوء معذّب متماوج يزداد توهجًا وتوهجًا فيثقب جفونها المغلقة).

چينى : اتركنى لوحدى . لا أريد ذلك . لا أريد ذلك . ألا تستطيع أن تتركنى بسلام . لا أريد ذلك .

(الآن باستطاعتها أن ترى شبّاكًا . يضرب ضوء الشمس وجهها ويحرق عينيها . يظهر أمامها وجه مألوف التقاطيع . أنه توماس .

تبدو مبلّلة بالعرق ورائحتها نتانة شديدة وقميص المستشفى

رطب ومبقع . باستطاعتها أن ترى أرجلها العارية فى مكان بعيدة عنها .
چينى : (تحاول أن تبتسم) اعتقد أن ساقى قد بترتا . ألا يستطيع أحدكم أن يحضرهما من تلك الزاوية هناك ويعيدهما إلى موقعهما .
توماس : هاللو .
چينى : ماذا تفعل هنا ؟
توماس : كنا سنذهب إلى السينما معًا . اتذكرين ؟
چينى : (وهى تهز رأسها) كلا .
توماس : لقد صمت فجأة ووضعت السماعة جانبًا . لم أكن أدرى ما أفكر به رغم أن الأمر بدا غريبًا.
چينى : آه (متعبة) حسنًا .
توماس : وهكذا أخذت اتصل بالهاتف ثم اضعه جانبًا ولكن لم يكن هنالك أى جواب . ظننت أن لصًا ما هاجمك . انني لم أعد أعرف بما افكر . كان الأمر مزعجًا . هل انت عطشى. ألا تحبين أن تشربى شيئًا ؟
چينى : نعم إذا تفضلت .
توماس : خذى هذا سوف أساعدك . انتظرى لحظة ، لا يمكنك أن تفعلى ذلك لوحدك . انتبهى الآن .
چينى : (تشرب) شكرًا (بخدر) أنا شاكرة جدًا .
توماس : أخيرًا انشغل بالى كثيرًا لدرجة اننى ذهبت وقرعت جرس منزلك . وعندما لم يجبنى أحد أخذت البواب ليفتح لى الباب .
چينى : يا إلهى إنه شىء ممل . أنا شديدة النعاس .
(تستسلم للاغراء وهى عاجزة عن المتابعة أكثر من ذلك . الضجر القاتل يغرقها . «أيها المسيح» تتمتم مبحوحة وتغيب عن عالم الأحياء تاركة توماس على الشاطئ الذى تضيئه الشمس . وتعود إلى الأرض حيث الضوء يشبه الرماد الخفيف والهواء رطب ، فجٌ وبارد جدًا .
تعود هى إلى شقة الجدة والجد تلبس الثوب الأحمر . تنتقل من غرفة إلى أخرى وهى تنادى أهلها بصوت صافٍ منفعل)
چينى : ماما ! أين انت ؟ أنا فى المنزل الآن . لمَ انت مختبئة؟ إذا كانت هذه لعبة فهى ليست لعبة جميلة . اخرجى حالاً ولا تخيفينى هكذا ..
رجل فى منتصف العمر يلبس معطفًا رماديًا يأتى باتجاهها تتبعه سيدة أصغر منه نسبيًا . يظهران فجأة بدون توقع ويبدوان مهمتين فى أن يهرعا إليها ويرمياها أرضا .

الرجل طويل إلا أنه محدودب . عيناه زرقاوان صافيتان وشعره خفيف رمادى . تعبير وجهه قاس. المرأة المرافقة له جميلة جدًا ذات تقاطيع متناسقة وعينان كبيرتان غامقتان . هى أيضًا تعبير وجهها منفعل ومتسائل .
يقفان قريبًا من چينى وينظران إلى الخلف وكأنهما يبحثان عن شخص ما أو كأنهما اخطآ طريقهما.
چينى : ماما هذا أنا . بابا هذا أنا ! ألا تعرفاننى ؟
(تناديهما چينى ولكن انفعالهما هائل ولا يسمعان همسها . تعرف هى أن الأمر ملحّ جدًا وأن عليها أن تقول الكلمات الصحيحة)
چينى : أنا مغرمة بكما انتما الاثنين ، لقد كنتما دائمًا طيبين معى.
كان أمر اختفائكما الفجائى غير طبيعى . لقد رأيتكما وانتما ميتين وموضوعين فى قاعة الجنازة . لم اعرفكما . أمى حبيبتى لماذا أنت منفعلة هكذا ؟ ليس هنالك ما يجعلك مضطربة . لم أعد فتاة التاسعة من العمر الآن . لقد كبرت وأخذت حبوبًا منومة لم يختف تأثيرها بعد وهم فى المستشفى يبذلون جهدًا كبيرًا من أجلى .
لا تستطيعين أن تتمالكى اضطرابك فى كل شىء . يا أمى العزيزة الصغيرة ، كل شىء كان يجب أن يكون صحيحًا ومناسبًا ونظيفًا ومرتبًا تمامًا . ووالدى العاطفى جدًا والذى كان يحب العناق والذى كان حزينًا جدًا وعصبيًا جدًا . كنا نجرح بعضنا البعض دون أن أقصد ذلك . فكّرى بشكل مجرد فى كل حياتنا ، كل الأيام وكل الكلمات والأشياء الصغيرة. قضينا أوقاتًا حلوة أليس كذلك ؟ كنت طفلة ولم أكن أعرف ما سبب كل هذا (بغضب) كلا ، انت ... لقد دفعت الباب وبقينا نحن مع ذنوبنا . دائمًا ضميرٌ سيىءٌ ودائمًا ملامٌ ! (تبكى) اذهبا ولا تعودا أبدًا . سوف انساكما تمامًا حتى لا أرى عيونكما المضطربة ثانية ، ولا اضطر لسماع صوتكما الجبان .
(يشعر والداها بالخجل والمهانة . ويبدآن بالهمس بصوت خفى لبعضهما البعض ، وفى النهاية يصلان إلى اتفاق . تزرر والدتها معطفها وتشد الحزام حول خصرها النحيل ، يضع والدها القبعة التى كان يحملها طوال هذا الوقت فى يده اليسرى على رأسه ، وتحت ذراعه اليمنى يحمل شنطة أوراقه).
چينى : (متعبة وبيأس) الأمور دائمًا تسير على نفس المنوال . فى البداية أقول أحبكما ثم أقول أكرهكما ، ثم تتحولان انتما إلى طفلين خائفين خجلين من نفسيهما ، ثم أعود وأشعر بالأسى من

أجلكما وأحبكما مرة ثانية . لا استطيع أن استمر بعد الآن .

(تضربهما فى نفس الوقت الذى تحاول أن تعانقهما وتقبلهما. يدافعان عن نفسيهما دفاعًا اعرج وبحركات غير حقيقية. تتمزق ملابسهما بصوت هشٍّ ، خشن . تحاول چينى أن تتمسك بهما رغم أنهما يتراجعان بسرعة باتجّاه الغسق الذى يتدرّج نحو الظلام).

أخيرًا تتعثر بفستانها الأحمر وتسقط أرضًا .

توماس : چينى !

(تفتح عينيها وتنظر حولها . أنه المساء . ضوء السقف مشتعل . ومصباح الليل ، بوهجه غير المباشر، أيضًا يحترق)

چينى : يا لها من رائحة كريهة هنا وأنا نتنة وقذرة .

ألا تستطيع أن تطلب منهم أن يغسلوني ؟

توماس : زوجك هنا .

چينى : (ببساطة ووضوح) ليس الآن !

(فات الآوان . فُتح الباب بتنهيدة خافتة وتظهر ممرضة ولكنها تخرج خارجًا فورًا تاركة مكانًا لأريك زوج چينى.

يخرج توماس بلباقة ويترك الزوج والزوجة لوحدهما . ينظران إلى بعضهما البعض بخجل . عينا اريك يشوبهما الإحمرار من التعب بعد رحلة الطائرة الطويلة أو من الحزن، يصعب القول . ولكنه أنيق الملبس ببذلته الخفيفة الصيفية الحديثة الشكل وشعره المنمَّق . فمه الضعيف يرتجف قليلاً ووجههُ شاحبٌ جدًا. يحمل فى يده الشريط الذى يحتوى على رسالة چينى).

ايريك : (يبتسم) حسنا ، انت تملكين موهبة فى الخروج بالمفاجآت .

چينى : نعم ، ألست كذلك .

ايريك : جئت مباشرة من المطار .

چينى : يا ايريك المسكين . لا ريب أنك متعب جدًا .

ايريك : كلا ، ولا بأى شكل .

چينى : ألا تجلس ؟

ايريك : اوه نعم . نعم ، حتمًا .

(عندما يجلس ويقترب كثيرًا منها يشكّل خجلها أكثر من حاجز).

چينى : رائحتى كريهة . أنا آسفة .

ايريك : كلا ، كلا يا عزيزتى هذا لا يهم .

چينى : ألا تستطيع الحضور غدًا ؟ عندئذ نكون نحن الاثنان قد استعدنا نفسينا قليلاً .

ايريك : نعم ، حتما . رغم اننى غدًا مضطر للعودة بالطائرة. هذا شىء لا أمل يرجى منه ! علىّ أن أكون رئيس لجنة ...

چينى : يا للمسكين ، انت !

ايريك : اوه أنا لا بأس بى .

چينى : أنا أسبّب المشاكل دومًا .

ايريك : كان شيئًا رهيبًا لو أنك ... لم أكن لأستطيع أن ... كل حياتى لم أكن كثيرًا ...

چينى : سامحني!

ايريك : لماذا فعلت ذلك ؟

چينى : سامحنى . سامحنى .

(نفس نبرة الصوت . العيون السوداء الواسعة ، الشعر المسدول بالتعرّق يتدلى فوق الحاجب الأبيض . الشفاه ملتهبة - طفلة اصطادتها عذابات الموت المريرة . هذا كثير على ايريك . يخفض عينيه وينظر إلى يده البيضاء بخاتم الطبيب والأظافر المنسّقة)

ايريك : (بهدوء) ادركت اننى مسؤول بشكل كبير عما حدث. رغم اننى لا أعرف كيف . حاولت أن استخرج اسبابها ...

چينى : مرة ثانية يا ايريك .

ايريك : هل تعتقدين أن بإمكانك الاستراحة الآن ؟

چينى : نعم اعتقد ذلك . رجاءً لا تضطرب . لا حاجة لذلك .

ايريك : توماس هذا يبدو إنسانًا محترمًا .

چينى : نعم .

ايريك : هل عرفتما بعضكما منذ فترة طويلة ؟

چينى : كلا .

ايريك : من الواضح أنه طبيب ولكن ليس هنا فى هذه المستشفى . طبيب امراض نساء ليس كذلك؟

چينى : نعم .

ايريك : ماذا تريدين أن أقول لجدتك ؟ ستسأل حتمًا .

چينى : قل لها الحقيقة .

ايريك : ولأنًا .

چينى : علىّ أن اتكلم معها بنفسى . تستطيع أن تتصل بها وتسأل كيف تسير الأمور معها فى المخيم .

ايريك : نعم سوف افعل .

(يتحول السكون بينهما إلى حائط صلب شفاف . هما الاثنان انهكتهما العاطفة والحزن)

چينى : وداعًا يا عزيزى . سنبقى على اتصال ! أيه ؟

ايريك : وداعًا الآن .

(ويغادر هو).

تدير چينى وجهها جانبًا وتقفل عينيها . فجأة تجد نفسها فى غرفة مقوّسة منخفضة . خارج الشباك الشتاء والثلج يسقط

كثيفًا . تُضاء الغرفة . بمصباحين كبيرين معلقين فى السقف . أنهما يرسلان نصف ضوء أصفر قذر يساعد فى كشف الدهان المتقشرّ على الحائط والأرض القذرة ، وقطعة القماش المبقعة التى لا لون لها وموضوعة على طاولة المؤتمرات. امرأة عارية تجلس فى كرسى الولادة مغطاة بشرشف مُترب . هى ميتة وبضعة أطباء بمعاطف بيضاء تجمعوا حولها يتبادلون الرأى همسًا .

تجلس چينى على أحد جانبى الطاولة بفستانها الأحمر وعلى كتفيها العاريتين معطف طبيب. ترى الآن أن السيدة الميتة على كرسى الولادة هى ماريا .

يجلس الأطباء على المائدة . ينظرون عبر أوراقهم ، يشعلون السجائر ، يشربون المياه المعدنية ، يهمسون فيما بينهم . دكتور وانكل ينظر إلى چينى معبرًا عن اهتمامه ويومئ برأسه مشجعًا.

چينى : قالت إنها تحبنى . اعترف اننى لم أفهم معنى هذه العبارة. بالإضافة إلى ذلك ، فهى نفسها فعلت ما بوسعها للخبطة الموضوع، ارجوك اسمع ! من حقى أن ادافع عن نفسى قبل إحالة القضية .

يحملق الرجال فيها متفاجئين وكأنما تعنيفها لا لزوم له.

چينى : (بعنف شديد) لا أرى سببًا لذلك كله .

اذا ما حطمت أيا من القوانين سواء العلمية أو الأخلاقية التى أُقسمنا أن نحترمها ، عندئذ تقاضينى .

(لا يتحرك أحد أو يثير ردود فعل . لا أحد يحملق أو يتفهم الأمور سرًا . يمسك وانكل رأسه بين يديه ويرسم عابثًا على ورقة. تعكس نظارات الرجل الجالس بجواره ، الضوء .

تتضايق چينى . تقف على قدميها فتتدحرج الكرسى أمامها ويُفرد المعطف الأبيض على الفستان الأحمر . تقف لحظة ويداها مقفلتان بإحكام تنظر إلى أسفل على الطاولة)

چينى : ذلك الجسد الناعم ، تلك الذراعان الناعمتان وهذان الثديان الضخمان الناعمان . ثم ذلك الفم الذى كان دائمًا ناعما ومبللاً ونصف مفتوح . شعرت بقرف جسدى حاولت مقاومته ، وعندما لمستنى حاولت أن أقاتل لأسيطر على نفسى لأوقف نفسى عن ضربها .

(تسكت ثم تنحنى إلى أسفل ، تلتقط الكرسى وتجلس) أنا متأكدة أن هنالك شيئا يسمونه الحب. أنا اعتقد اننى قابلت اناسًا يحبون أو أحبوا . (تقفل عينيها وببطء تضع يديها على وجهها . بعد بضع دقائق من الصمت الكثيف تخفضهما وتتكلم بقسوة) حاولت أن أعيش مثل أى شخص آخر. وفشلت . هل تعتقد اننى لا أرى ذلك بنفسى ؟ (تصرخ عاليًا)

لا أملك الكلمات لأقول ما اعنى . عبثُ الأمر (تتوقف) هذا صعب جدًا . أنا لست قادرة عليه (تتوقف) مرة واحدة فى حياتى استطعت أن أفهم إنسانًا آخر . لبرهة قصيرة . أفهم إنسانًا ! هل ترى ...

(الوجوه استدارت نحو وجهها ، العيون ، الأفواه ، الأيدى . الجسد الإنسانى العارى يتلألأ هناك خلف ابتسامات الرجال المهذبة ، الوجه المقفل الميت . خلف النوافذ المقوسة الغسق الرمادى والثلج . كل هذا .

وانكل : هل عندك شىء آخر تقولينه ؟

چينى : كلا .

وانكل : إذا انتهى الاستماع .

چينى : ما الذى سيحصل لاحقًا ؟

وانكل : القضية سوف تعرض على اللجنة تبعًا للأخلاق الطبية .

چينى : ثم ماذا ؟

وانكل : بعدئذ ؟ لا شىء .

چينى : لا شىء .

وانكل : كلا ، حتمًا لا . ذاك أكثر الأمور غرابة .

چينى : لا شىء ؟

وانكل : ماذا توقعت ؟

چينى : عقابًا .

وانكل : هكذا تفترضين . حتى ولو كنا نحتقر بعضنا البعض خلف الظهر فعلينا أن نتمسك ببعضنا ظاهريًا. أنت تعرفين ذلك كما اعرفه أنا .

چينى : لا شىء ... لا شىء ... لا شىء ...

(عندما تستيقظ چينى من حلمها يكون قد حلّ الليل . ترى شخصًا جالسًا فى كرسى الزوار. تضئ الضوء بقرب السرير لترى من يكون ...

ربما هو شبح . أنه توماس . يلبس سترة صوفية ويلف ساقيه بحزام صوفى ويرفع رجليه على الكرسى الآخر . بالقرب منه يوجد ترموس قهوة وبعض الجبن وشطائر من السجق. عندما تفتح چينى النور ينظر بطرف عينيه ناعسًا)

چينى : ما الوقت ؟

توماس : سأنظر لأرى . واحدة ونصف .

چينى : ما هو اليوم ؟

توماس : الثلاثاء . سوف يبزغ النور قريبًا . الثلاثاء الثانى عشر من يونيو .

جينى : آه .

(ببطء وببطء يبزغ الفجر على جينى . من الغريب حقًا أن يكون توماس فى غرفة التمريض التى تقيم فيها فى الساعة الواحدة والنصف . الساعات الأولى ليوم الثلاثاء الثانى عشر من يونيو .

توماس : كيف تشعرين ؟

جينى : لا أدرى (تتوقف) توماس !

توماس : نعم .

جينى : لماذا تجلس هنا لتراقبنى ؟

توماس : لدي أسبابى .

جينى : آه .

توماس : على أى حال أنا طبيبك .

جينى : لا أعرف ذلك .

توماس : كلا . ولكنك الآن تعرفين .

(يتوه الاثنان كل فى أفكاره . تغرق جينى مجددًا فى حالتها الثانية ، التى تنتظرها خلف الحائط . تبذل مجهودًا لتوقف نفسها)

جينى : هل لديك قهوة فى هذا الترموس ؟

توماس : نعم .

جينى : هل تعتقد أن بإمكانى تناول قليل منها ؟

توماس : كلا اعتقد أنك سوف تشعرين بمرض حقيقى إذا ما بدأت بتجرّع كمية كبيرة من القهوة القوية . ولكن بإمكانك تناول عصير الفاكهة .

جينى : كلا شكرًا .

توماس : من المفيد لك تناول شيء

(يساعدها على الشرب ، يقلب المخدّة ، يعود إلى كرسيه. صمت)

جينى : كيف ستقوم بعملك إذا ما جلست هنا ليلاً ونهارًا؟

توماس : أنا فى إجازة .

جينى : آه . الم تجد طريقة ألطف من أن تقضيها وأنت تراقب انتحارًا متعثرًا .

توماس : كلا .

جينى : اخبرنى عن نفسك .

جينى : عندما كنت فى التاسعة تعلمت أن اتجشأ . أخى الأكبر علمّنى . فى يوم من الأيام وأثناء تناول الغداء وجدت أنه من المناسب استعراض موهبتى التى اكتسبتها أمام العائلة المجتمعة. انتظرت فرصتى ما بين كريات اللحم وفطيرة التفاح

جينى : (باهتمام) حسنًا ؟

توماس : لم تكن ناجحة . لشدة رعبى أثناء الأداء «أخرجت ريحا» فى نفس اللحظة التى تجشأت فيها . وبالإضافة إلى ذلك كان «اخراج الريح» أعلى صوتًا من التجشؤ الذى صدر عنى دون اتقان حرفى.

جينى : (تبتسم) يالتوماس المسكين .

توماس : عملت محاولة ولكنها فاشلة . أُبعدت عن المائدة وحُرمت من فطيرة التفاح والكسترد . نشأتى كانت صارمة جدًا ولا أريد أن أقول متزمتة .

جينى : اخبرنى أكثر . أحب أن اسمع .

توماس : لا أعرف أن هنالك الكثير مما يستحق القول. حياتى كانت تقريبًا خالية من الأحداث . والقليل الذى جربته حاولت أن أنساه .

جينى : أى شيء مقبول . ربما تكون قد قرأت شيئًا أو قابلت إنسانًا متمتعًا أو ذهبت إلى سينما أو فى رحلة .

توماس : بصراحة لقد مر عام منذ أن حدث أى شيء لى .

جينى : وماذا حدث عندئذ ؟

توماس : بعضهم تركنى .

جينى : حقيقة طبعًا . أنت الآن مطلّق .

توماس : كلا . لا علاقة لذلك بزوجة ما .

جينى : آه .

توماس : كان صديقًا من تركنى .

جينى : اوه !

توماس : كنت مغرمًا به . (يتوقف) كلا ، هذا ليس صحيحًا. أنا أحببته . عشنا معًا لمدة خمس سنوات. قابلته فى تلك الحفلة السخيفة التى أقامتها زوجة وانكل . أعتقد أنك عرفت من أعنى .

جينى : الممثل ؟

توماس : نعم . هذه الأيام نحن « مجرد أصدقاء » .

جينى : لماذا انفصمت هذه العلاقة ؟

فى سوقنا القاسى يا عزيزتى جينى تسود الخيانة والمنافسة لا ترحم . السيدة وانكل اعطت شروطًا أفضل : قبلت صديقه الجديد وقبلت بأن ترعاهما الاثنان . وكما تعلمين عندها الإمكانيات .

جينى : ألم يكن مغرمًا بك بتاتًا ؟

توماس : اوه نعم . اعتقد ذلك . ولكنه جميل المظهر وعديم الذكاء وإلى حد ما محزبٌ. ولذلك فقد فكر بأن يقوم بأى تغيير. عواطفى وغيرتى نحوه كانت أكثر مما يجب . (يقوم توماس بسكب القهوة لنفسه من الترموس ويختار قطعتين من السكر بعناية فائقة ويستمر فى التقليب. وهو يبتسم كل الوقت) هل

تحبين أن تنامى ؟

(تدير وجهها إلى الحائط . يطفئ توماس الضوء الجانبى للسرير . فى حديقة المستشفى ضوء النهار ساطع والعصافير تغنى . أنها تحدث صوتًا رهيبًا .

تقف چينى فى مكتبها فى المستشفى العام تلبس فستانها الأحمر .

هنالك مجموعة من الناس . تنقر چينى بقلمها على المكتب لتجعل نفسها مسموعة. تتوقف الهمهمة حالاً وتدور كل العيون متوقعة ، متلهفة نحو وجهها . تسأل بصوت خافت من هو أول مريض هذا اليوم ؟ فيرفع واحد بين الجموع يده الجريئة ، تشق طريقها نحوه وتسأل كيف هو الآن. لا يجيبها ، ولكنه يضع يده على وجهه ويبدأ فى شد الجلد الذى يُقتلع . كان يلبس قناعًا ماهر الصنع – ولكن تحت هذا القناع وجهه مشوه بجروح نازفة وقروح مقيّحة . ينظر إلى چينى نظرة استكشاف وهى بالكاد تحاول إخفاء قرفها . عندما يدرك أن جروحه تسبب لها الدوار يأخذ بوداعة منديلاً كبيرًا من جيبه ويثبتّه أمام وجهه).

چينى : يمكنك أن تعود بعد شهر . اطلب موعدًا من الممرضة. لا تنس أن تأخذ دواءك .

(چينى تدور مباشرة نحو المريض التالى . امرأة ذات صدر ثقيل واكتاف مدورة . عيناها متّسعة رعبًا وخدودها مشدودة بشكل غير طبيعى . قصاصة من الورق تبرز خارج فمها ، تمسك چينى بنهاية القصاصة وتشدّ بحذر. شىء مكتوب على الورقة . تشد چينى القصاصة أكثر وأكثر خارج فم المرأة).

چينى : (تقرأ) ساعدونى ! لقد احدثوا قطعًا فى رأسى وازالوا اضطرابى ، ولكن بعد أن اعادوا خياطة رأسى تركوا الخوف اليومى خلفهم .

(فجأة تقف چينى وجهًا لوجه مع جدّها . ينظر إليها بتعبير مجروح . ثم يهمس شيئًا ما . لا تستطيع سماع ما يقوله وعليها أن تنحنى أكثر)

الجد : أنا أخاف أن أموت .

چينى : وكذلك أنا .

الجد : ماذا استطيع أن افعل ؟

چينى : عدّ حتى العشرة . إذا ما كنت لازلت حيًا عندما تصل إلى عشرة عندئذ أبدأ ثانية .

الجد : وبعد ذلك ؟

چينى : فقط استمر . عليك بالعد فحسب .

الجد : هل تعتقد أن هذا يفيد .

چينى : عليك أن تضع شيئًا مهمًا بينك وبين الموت كل الوقت . وإلا فسوف لا تحتمله .

الجد : واحد اثنان ثلاثة أربعة خمسة ستة – (ينقطع العد) مازلت خائفًا .

چينى : نعم ، أنا أفهم تقريبًا . سامحنى .

(تدور چينى بعيدًا . ثم ترى ابنتها أنًا تقف بعيدًا قرب الحائط ، تلبس قميصًا رماديًا ترابى اللون، تبكى بصمت ، كتفاها محدبتان . أخيرًا تصل چينى إليها وتمد ذراعيها لتدفئها وتحميها وتعانقها ولكن أنا تتجنبها. ينظر توماس إليها بصرامة . تتمسك بيده التى يلبس فيها قفازا.

چينى : لو فقط ولمرة واحدة امتلك الكلمات المناسبة . مجرد مرة واحدة .

توماس : تمامًا يا چينى . أنهم يجلسون هناك فى الظلمة ، مرضاك، يتشوقون للكلمة الصحيحة. ولكن يجب أن تكون كلمتهم هم ، إحساسهم هم وليس كلمتك وإحساسك .

چينى : اعرف تلك الوحدة – وحدة الناس فى عزلتهم – أنهم شجعان فى تلك الوحدة . كالأطفال فى الظلام الذين صمموا ألاّ يرفعوا الصوت عاليًا حتى لا يخافوا أكثر إذا لم يأت أحد إليهم . يبكون بصمت وكبت فى وحدتهم (تتوقف) الرأس البشرى هش ضعيف. أن تمسك رأس واحد ما بين يديك وأن تشعر بتلك الهشاشة بين يديك ... وداخلها كل الوحدة وقابلية التطوير والفرح والضيق والذكاء وإرادة الحياة و... (تتوقف) يد إنسان هرم... كان اليوم طويلاً ومتعبًا ولكن المساء جاء ، اليد التى تفتح . (تتوقف) لا استطيع أن استمر ، كلا .

توماس : فى أحد الأزمنة كان هنالك أميرُ قوى عذبته رغبة عامة للعاطفة . خرج وامسك برعاياه فى شبكة صيد كبيرة ثم أخذهم فى قافلة من البغال المحمّلة إلى قصره . وهناك عذبهم وعندما أخذوا يئنون من الألم حاول أن يريحهم معبرًا عن ذلك بالعواطف والهدايا . ما بالك ؟

چينى : لا استطيع التحمّل بعد الآن .

تدير رأسها فتنظر إلى حائط المستشفى الأبيض . تستلقى فى سريرها بينما يمتد ضوء النهار خارج النافذة .

چينى : ما هو اليوم بين الأيام ؟

توماس : مازال اليوم الثلاثاء .

چينى : وما هو الوقت ؟

توماس : لقد نمت لمدة دقيقتين .

چينى : (تبكى) لماذا يخيفون الأطفال ويقتلونهم ؟ كيف نستطيع

أن نتظاهر بأن هذا لا يحدث ؟

توماس : ماذا تعنين ؟

چينى : أن الأطفال يموتون . أن الأطفال يعاملون معاملة سيئة. أن الأطفال يموتون جوعًا . لا حياة بوجود هذه الأشياء. ماذا نفعل ببعضنا البعض ؟ كيف اتظاهر بأن هذا لا يحدث؟

توماس : اعتقد أنك تدفعين بدل هذه اللامبالاة ألمًا نفسيًا بالغ الأثر.

چينى : ماذا سيحدث ؟

توماس : لا اعرف . عندما هجرنى صديقى ، دخلت إلى سيارتى وقدتها نحو واد صغير . جلست هناك مسجونًا لبضع ساعات والمياه تصل إلى أنفى . ثم اخرجني أحدهم خارج الخربة وقد سحقت قدمى .

چينى : هذا ليس بجواب .

توماس : أنت تشتكين من أن الإنسان ذئب فى مواجهة إنسان آخر بموضوعية، لا تستطيعين فعل أى شىء تجاه هذا الموضوع . الشفقة هى نوع من العبث فى الحب وغالبًا ما تنتهى بإخفاق عصبى تام. أو: هستيريا سياسية . أنها مسألة ذوق فى اختيارك (يتوقف توماس عن الكلام وينظر خارج الشباك . فى ضوء النهار الساطع يبدو شاحبًا وبائسًا، عيناه تعبتان ومحتقنتان بالدم وذقنه غير حليقة) ألم يتبادر إلى ذهنك أنك محاطة بأطفال كبار ؟ لا يجوعون بأجسادهم ولكن بعقولهم. يموتون . ليس بسبب إطلاق الرصاص ولكنهم يطاردون ببطء ومنهجية نحو الموت فى مجتمع قاس بشكل عام كقسوة مجتمعات العصور الوسطى . فى كل الاتجاهات يُعذَّب الأطفال الكبار والصغار ويتألمون ويموتون . لسوء الحظ لا تستطيعين فعل شىء تجاه هذا .

(خلع نظارته وواصل النظر بعينين طارفتين . تتابعه چينى ناظرة إليه من زاوية عينيها)

توماس : هكذا الأمر .

چينى : هل تؤلمك عيناك ؟

توماس : عندما كنت شابًا وسكران سبحت مرة فى إحدى قنوات ڤينيسيا . كان على أن أعرف الأمور أكثر . التقطت التهابًا ڤيروسيًا مزمنًا فى قرنية العين . يؤلمنى أحيانًا إيلامًا شديدًا فتطرف عينى .

چينى : على أى حال . لا أعرف ماذا أفعل .

توماس : منذ ملايين السنين تراكضت بضع خلايا من النخاع الشوكى مسعورة إلى رأس سعدان وبدأت تنقسم كالسرطان. وفجأة وجدت هناك .

چينى : من ، ماذا ؟

توماس : العقل البشرى . أداة مجنونة ليس لها نسخة مماثلة فى بقية علم الحيوان . هكذا وجد مثل قبعة صوفية كبيرة رطبة معلقة على الحاجات البسيطة للعقل العجوز وغرائزه. هكذا هو كائن يرسل الرسائل شمالاً ويمينًا وفى كل اتجاه . مركز قيادة جيش تحركه الكومبيوترات وله مئات الآلاف من الجنرالات المبرمجين والذين يفترض بهم أن يقودوا قبيلة صغيرة محلية عبر مخاطر الحياة والأدغال. من الطبيعى أن تكون النتائج مترنحة، وهى كذلك .

چينى : تعال واجلس هنا . على حافة السرير .

توماس : حسنًا هأنذا . ماذا تريدين ؟

چينى : لا شىء محدّد . ولكن هذا أمر لطيف .

توماس : (بعد توقف طويل) أنا أرى فعلاً أن للحياة فترات من الروعة . وبنوع من الموضوعية اعترف أنها حتى جميلة بشكل غير عادى . وكريمة . وعقلانيًا استطيع أن استوعب أنها تقدم جميع أنواع الأشياء . ولكننى آسف فقط أن أقول اننى شخصيًا اعتقد أنها كومة من «الخراء» .

(يتوقف عن الكلام وينظر إلى الحائط . ثم ينظر إلى چينى بعينيه الطارفتين ، المحاطتين بالاحمرار الذى ربما زاد من حجمهما . تقابل چينى حملقته بعد أن قرّرت أن تنظر إلى داخل عينه اليمنى التى تبدو أفضل من اليسرى .

ثم تلاحظ أنه يبكى . بدون صوت ، دون أن يحرّك وجهه ، تسقط الدموع واحدة إثر الأخرى مترددة بشدّة ، على خده . يتناول منديلاً نظيفًا فيمخط أنفه ويجفف عينيه)

چينى : (متأثرة) هل أنت تبكى يا توماس ؟

توماس : كلا ، كلا بحق المسيح . أنه فقط ذلك الالتهاب فى العين . سامحينى إذا ما ذهبت إلى حمام الرجال لبرهة من الزمن.

چينى : توماس !

توماس : كلا ، كلا لا تتصرفى بسخف الآن . أنها توخزنى بشكل جهنمى .

سأخرج وآخذ سيجارة وآخذ مزيدًا من القهوة (بحركة اعتذارية يتجه نحو الباب) سأعود فورًا .

(بلحظة يتمكن من مغادرة الغرفة . خارج النافذة يسود الصباح . تمطر مؤقتًا . تسقط چينى نائمة فى نفس اللحظة.

ترى نفسها مستلقية فى تابوت أبيض . وضع فى غرفة جلوس الجدّة . الشبابيك والحيطان مغطاة بالشراشف وكذلك العفش

مغطى هو الآخر . حزم الزهور البيضاء فى كل مكان . فى كل هذا البياض هنالك مجموعة من الناس ترتدى لونًا أسود . والسيدة الميتة تلبس اللون الأحمر ، فستان واسع جدًا فضفاض لدرجة أنه ينتفخ خارجًا فوق حافة التابوت بطريقة داعرة . فى قدميها تلبس جوربًا أحمر وحذاء ، ذراعاها عاريتان مضمومتان على جانبيها وباطن الكف ملوى إلى أعلى . رأسها مستلق بشكل مسطح والشعر مسترسل ومزين بزهور بيضاء . عيناها مفتوحتان على اتساعهما وهى تتابع المجريات بدهشة مرعوبة.

ترى چينى أن أحد رجال الدين خطا إلى الأمام نحو التابوت . يلبس غفارة واسعة وصليبًا فضيًا كبيرًا فى سلسلة . ينحنى فوق چينى فى التابوت . تقابل عينيه برعب.

رجل الدين : ربما كانت حية منذ فترة وجيزة ولكنها الآن ميتة واستطيع تأكيد ذلك . لذلك دعنا نسير فى المراسيم .

(يقترب الجميع من التابوت ويبدو عليهم الاعتداد بأهميتهم . تقف چينى متجهة نحو توماس الذى يقف فى إحدى الزوايا)

چينى : هذا ليس بالأمر الذى يستدعى الحزن .

توماس : ليس هذا هو الموضوع الذى أبكى من أجله .

(لقد تقدم رجل الدين بعلبة صغيرة من الرمل أحضرها من تحت غفارته الفضفاضة . يأخذ بضع قبضات ويرميها إلى داخل التابوت).

رجل الدين : احضر الغطاء لقد بدأت تنتن ، اعتقد أنهم كالعادة أفسدوا عملية التحنيط .

(يتوجه كل واحد نحو زاوية ، حيث يغالب أهل چينى غطاء التابوت الذى يبدو ثقيلاً عليهم . يترنحون وهم يقتربون به .

تقوم چينى فى التابوت بحركة مذعورة مفاجئة وكأنها تحاول الجلوس ولكنها تسقط إلى الخلف وهى تصرخ صرخة احتجاج خافتة . الغطاء ينخفض . الأيدى المنمقة تقتحم لتُدخل الثوب الأحمر المنتفخ إلى داخل حواف التابوت . بالرغم من ذلك فإنه عندما يوضع الغطاء أخيرًا فى موضعه يبقى العديد من المواد خارجًا . هنالك همسات مضطربة . يذهب رجل الدين إلى طاولة العمل الخاصة بالجدة قرب النافذة . يأخذ من أحد الأدراج مقصًا كبيرًا ويناوله لأحد الذين يلبسون ثوب الحداد فيأخذ فورًا فى قص قطع القماش المتدلاة .

قرع خافت يسمع من داخل التابوت ولكن لا أحد ينتبه . يبدأون فى شد براغى الغطاء . يبدأ رجل الدين وبعض الذين يلبسون ثوب الحداد يغنون شيئًا يفترض أن يكون ترنيمة. فجأة يبدأ التابوت بالاحتراق. زحفت چينى وأوقدت النار فيه ! نلتقط نظرة خاطفة للثوب الأحمر وزوج من الأذرع المتماوجة بهلع وفم فاغر . ثم كل شىء يتحول إلى شعلة ضخمة . تستيقظ چينى . يعود توماس ومعه ترموس قهوة طازج . يجلس محاولا إغلاق فمه المتثائب على مصراعيه دون أن ينجح جيدًا . فيبتسم معتذرًا) .

چينى : (بعد وقفة طويلة) عندما كنت طفلة كنت أخاف من الموت. كان يبدو حولى من كل جانب . عندما دُهس كلبى البودل وكان هذا اسوأ شىء بالنسبة لى . أمى وأبى ماتا في حادث سيارة . اخبرتك ذلك ألم أفعل ؟ (تتوقف) ثم ابن عمى مات من شلل الأطفال . كنت فى الرابعة عشرة عندئذ. كنا نجلس تحت طاولة الطعام نقبل بعضنا يوم السبت . الجمعة الذى يليه كان ميتًا .

اجبرتنى جدتى على الذهاب إلى الجنازة . توسلت ورجوت لأعفى من ذلك ولكن جدتى لم تلن. كان ممددًا فى تابوت مفتوح وكان هنالك عدد كبير من الناس وأمه لم تتوقف عن البكاء . وكان يبدو مضحكًا. طلبت جدتى منى الذهاب نحوه والنظر اليه وأن «أودعه» حسبما وضعت العبارة . تخيلت أنه يتنفس وأن جفونه ترتعش . قلت ذلك لجدتى . قالت هذا تخيل نظرى عادى وانني يجب أن أسيطر على نفسى . عندما اقفلوا براغى الغطاء تأكدت أن جوهان سوف يستيقظ هنالك فى الظلام بعيدًا تحت الأرض . عندما وصلنا إلى البيت بعد الجنازة قلت لجدتى اننى أكرهها . ضربتنى على اذنى بقبضتها بقسوة وطلبت منى ألا أكون هيستيرية . كانت آسفة بعد ذلك واعتذرت ولكننى لم أغفر لها .

توماس : لقد اعتبرك الجميع دائمًا معجزة فى التعقّل . أليس كذلك.

چينى : اتبعت المبدأ القائل اننى سأعزم على أن أشعر هكذا فأشعر هكذا . وقررت ألا أخاف الموت بعد الآن ولا الموتى. وقررت أن اتجاهل حقيقة أن الناس تموت كل يوم وكل لحظة . لم يعد الموت موجودًا بعد الآن إلا كفكرة غامضة وهذا كل شىء (تتوقف) قبل أن اتزوج سكنت لفترة من الزمن مع فنان مجنون . مرة عندما كان غاضبًا منى قال لى أن برودتى كاملة لدرجة أنها مثيرة للاهتمام . غضبت أيضًا وقلت أنا باردة معك فقط . أما مع الرجال الآخرين فأحصل على المتعة الجنسية . عندئذ قال فى الملاكمة فقط يمكن أن تحصلى على ضربة قاضية (تتوقف) فى إحدى الأمسيات فى حفلة ما ، ليس منذ زمن بعيد ، قرأ بعضهم بصوت عالٍ قصيدة عن الحب والموت وكيف أن

الحب والموت يختلطان وهما يتضمنان بعضهما البعض .

توماس : حسنًا ؟

چينى : اتذكر اننى كنت ساخرة تقريبًا من تلك القصيدة . غباء منى . ألا تعتقد ذلك ؟

توماس : نعم ، ربما .

چينى : نمثّل المسرحية . نتعلم الأسطر الخاصة بنا . نعرف ما يريد الناس أن نقول . نكذب . فى النهاية الأمر ليس مدروسًا . ترويض النفس (تتوقف) ارتباك . كبرياء . إذلال . ثقة بالنفس ، نقصانها . الحكمة التى هى البله والشكل المعاكس . العجرفة والحساسية المفرطة . يسهل جرحها ، اواهً أنه ، يسهل جرحها بشدّه . سريعة الغضب ، سيئة المزاج ولكنها مكبوتة فى كل مكان مكبوتة صموتة مشلولة قادرة . ضميرها حى . تستطيع الاعتماد على چينى . كأنما هى شىء حقيقى ! محرّك طيارة أو قارب تجديف . والدي كان لطيفًا جدًا وكان يشرب . كان يحب التدليل . كنا متوافقين معًا هو وأنا . ثم تقول والدتي وهى تسير متجاوزة ، يكفينا هذا القدر من العاطفية . ثم تمر الجدة متجاوزة فتقول: قد يكون والدك شخصا عزيزا ولكنه كسول . ووافقت والدتى على ما قالت جدتى . كانتا تدعمان بعضهما البعض فى ازدراء والدى، وفى النهاية وقفتُ إلى صفّهما . كان الأمر بهذه السهولة . وفجأة أخذت اخجل من معانقات والدى وقبلاته . اعتقدت جدتى أنه سخيف وكسول وقد كنت متحمسة لإسعادها . ثم اصبحت لى طفلة خاصة بى . كانت لأنّا صرخة مضحكة لم تكن مثل باقى الأطفال . لم تكن تبكى غضبًا أو لأنها جائعة أو مبللة . كانت أميل إلى النشيج. كانت تمزق القلب ، وفى بعض الأحيان كنت أريد ضربها لبكائها بهذا الشكل وأحيانًا أخرى كنت رغمًا عنى حنونة . ولكن كل الوقت أجد نفسى تعترض الطريق . خوف أنانى من أغرب ما يكون : لا استطيع أن أدع نفسى تتركنى . وعندئذ يخرج الفرح من كل شىء . (وقفة طويلة) أذكر أول مرة سمعت ماما تبكى. كنت فى غرفة الأطفال وسمعت جدتى ووالدتى يتكلمان وكانت نبرة جدتى جافة ومضحكة فى آن . ثم صرخت والدتى . لم يكن عندى أية فكرة حول سبب الصراخ. شعرت بخوف شديد غالبًا بسبب أن صوت جدتى كان يبدو كريهًا. ركضت إلى غرفة الجلوس . كانت والدتى تجلس على كرسى منخفض بقرب النافذة تبكى. وجدتى واقفة فى منتصف الغرفة . عندما دخلت أدارت وجهها ونظرت إلىّ. وكان وجه جدتى ومع ذلك لم يكن وجهها ، كانت تبدو كالكلب المجنون الذى كان على وشك أن يعض! وازداد خوفى وركضت نحو غرفة الأطفال وصلّيت إلى الله لأن تستعيد جدتى وجهها الحقيقى وأن تتوقف والدتى عن البكاء . شىء رهيبٌ تلك الوجوه التى تتغير لدرجة أنك لا تعود تعرفها . فى بعض الأحيان تلصق فى حلقى . وفى البعض الآخر اعتقد أنها مقرفة .

توماس : ما هو ؟

چينى : العالم يذهب إلى الكلاب وأنا طبيب أمراضى العقلية. هذا شىءٌ مخز .

توماس : منطقك يبلغ حدّ الروعة .

چينى : آه ؟

توماس : أولاً تأخذين حياتك بسبب الرعب ، الحواجز والعزلة. ثم تزدرين جهودنا عندما نكسر طوق نفس هذه الحواجز والرعب والعزلة .

چينى : حينما يصل العالم إلى نهاية ؟

توماس : العالم يبدأ وينتهى بنفسك . هذا كل ما فى الأمر .

چينى : (تنفجر) لا استطيع الكلام عن ذلك !

توماس : يجب أن تحاولى .

چينى : لا استطيع . لا أريد .

توماس : لا مجال لتجنبّ هذا . يجب أن تحاولى .

چينى : اتركنى لوحدى . دعنى . رأسى يؤلمنى . ألا تستطيع أن تعطينى حقنة ما أو أى شىء ؟ (تضرب رأسها فى الحائط) أن هذا أكثر من قدرتى على التحمل . لا استطيع الاستمرار.

توماس : يجب أن تحاولى . لا شىء أكثر أهمية !

چينى : اتركنى . أنت تؤذينى (تبكى) اتركنى بسلام . دعنى اذهب وحق يسوع ! لا دخل لك فىّ. أن اذهب بعيدًا .

توماس : چينى ، ارجوك . چينى ، هذا مهم بالنسبة لى أيضًا. لا تستطيعين أن تنسلّى خلسة وتذهبى بعيدًا .

چينى : اشعر بالمرض .

توماس : استلقى . تنفسى بعمق .

چينى : لا استطيع العيش بهذا .

توماس : تنفس عميق وبطئ .

چينى : لا تستطيعين أن تلبسى ذلك الفستان اليوم . أنه فستانك الأفضل ليوم الأحد . لن تتمكنى من فعل ذلك يا عزيزتى . دعينى أساعدك . تستخدمين حمرة الشفاه أليس كذلك ؟ شىء غير مناسب وأنت تعيشين فى بيتنا . كلي ما لديك فى طبقك . أنت متأخرة للمرة الثانية. ألن تتعلمى كيف تكونين دقيقة فى مواعيدك . أنت كسولة ومفسودة. وإذا استمررت هكذا سنرسلك جدّك وأنا إلى مدرسة داخلية وسريعًا ما تتعلمين أن تصلحى

أساليبك هناك يا فتاتى.
فى هذا البيت يا چينى يسكن اناس محترمون، اناس حاولوا أن يعيشوا فى نظافة وصدق. عليك أن تتصرفى بشكل لائق إذا ما كنت تنوين أن تتابعى العيش هنا مع جدك ومعى . عليك أن تكونى ممتنّة ولو أنك ولو لمرة واحدة تستطيعين إظهار شيء من الامتنان. (تصرخ بشكل يفطر القلب) لا تضربينى هكذا . لا يجوز أن تضربى وجهى. لا استطيع تحمّل ذلك . (صوت آخر) سوف اعلّمك حسن التصرّف . ما هذه التفاهات ؟ توقفى عن البكاء . لا أصدق هذه الدموع .
(تصرخ) سوف افعل ما أريد . لن تواصلى إصدار الأوامر لى . انت عاهرة غبيّة ملعونة . اكرهك واستطيع أن اقتلك . (تهمس) من الأفضل لك أن تقرّرى أخيرًا . نعم ، اعرف انك تحبيننى . اعتقد أنك حسنة النية . اعرف أنه علىّ أن أفعل ما تقولين . لماذا ، (شاكية) لماذا على أن أحمل ضميرًا سيئًا ؟ (بكراهية) سوف استجدى غفرانك . اغفرى لى . أنا اعتذر. اعرف اننى أخطأت . أنا دائمًا اخطئ . سوف أكون فتاة جدتى الطيبة الصغيرة . أنا حيوان جدتى الأليف . نستطيع أن نتكلم حول كل شيء أنت وأنا . معك كل شيء لطيف وهادئ وأمين . (تصبح شاحبة، عيناها تدوران نحو الداخل) استطيع أن أرى كل الأثاث ، كل الصور ، استطيع أن أرى صحن عصيدة والانعكاسات من الشباك فى الزجاج المشع . كان لوالدتى رائحة حلوة ، وكانت لها يدان صغيرتان مستديرتان ورؤوس أصابع مفلطحة وكانت يداها دائمًا دافئتين . (تهمس) إذا حبستنى فى الخزانة سوف أموت .
(ينخفض الهمس أكثر) سأكون طيبة إذا لم تحبسينى فى الخزانة. أرجوك، أرجوك يا جدتى ، سامحينى على كل شيء ولكننى لا استطيع أن أعيش إذا كان لابد أن أحبس فى الخزانة .
(حركات مشلولة بيديها . تتوقف . ثم بصوت صافٍ) هل تتخيلين حبس طفل يخاف الظلام فى خزانة ؟ أليس هذا مذهلاً؟
توماس : نعم أنه مذهل .
چينى : هل تعتقد اننى سأبقى مشلولة بقية حياتى ؟
هل تعتقد أننا جيش جرار من البؤساء المشلولين عاطفيًا نتجول دائرين ونصرخ لبعضنا البعض بكلمات لا نفهمها تزيد من خوفنا ؟
توماس : (متمتمًا) لا أدرى .
(تحنى چينى رأسها وتجلس لوقت طويل صامته وحزينة . ينحنى توماس إلى الأمام مترددًا، يمد يده اليسرى ويربتّ على رأسها بحياء .
توماس : هناك تعويذة لنا نحن الذين لا نؤمن .
چينى : ماذا تعنى ؟
توماس : بين الفترة والأخرى أرددها لنفسى بصمت .
چينى : ألا تستطيع أن تقول لى ما هى ؟
توماس : اتمنى أن يؤثر فىّ شخص ما أو شىء ما حتى أصبح حقيقيًا . أكرر وأعيد : اسمح لى أن أصبح حقيقيًا يومًا ما .
چينى : ماذا تعنى بحقيقى ؟
توماس : أن اسمع صوتًا إنسانيًا واتأكد أنه يصدر عن شخص مماثل لى . أن ألمس شفتين وفى نفس الجزء من الألف من الثانية أعرف أن هذه شفتان . ألا اضطر للعيش عبر اللحظة المرعبة التى احتاجها لتجربتى حتى أتأكد أننى حقًا أحسست بالشفتين . الحقيقة سوف تكون أن تعرف أن الفرح هو الفرح وفوق كل هذا أن الألم يجب أن يكون ألمًا .
(بصمت)
چينى : أرجوك تابع .
توماس : الحقيقة قد لا تكون كل ما اتخيله ، قد لا تكون موجودة فى الواقع . ربما تكون موجودة بفعل الشوق إليها.
(يفتح الباب على مصراعيه وتحملق الممرضة ڤيرونيكا المسؤولة عن الطابق – بدهشة محبوسة حتمًا – على الشكلين الموجودين هناك بقرب النافذة .
ڤيرونيكا : آسفة لإزعاجك .
توماس : أنت هنا فى منتصف الليل ، أيتها الممرضة .
ڤيرونيكا : (بمرح) فى منتصف الليل ؟
توماس : ساعتى تقول الرابعة والخمس دقائق فقط .
ڤيرونيكا : حسنًا ، لا اعرف ، ولكن فى الخارج أنها العاشرة والخمس دقائق .
توماس : ولكن اليوم هو يوم الثلاثاء أليس كذلك ؟
ڤيرونيكا : اوه حسنًا . اردت فقط أن أقول لك أن ابنتك تجلس خارجًا هناك وتريد أن تراك .
توماس : آه !
(تتوقف چينى مرعوبة للحظة وتنظر حولها وكأنها تبحث عن وسيلة للهرب . وقف توماس وأخذ يطوى حرامه . يدور نحوها وهو على وشك أن يقول شيئًا عندما تقاطعه چينى.
چينى : أود أن اتكلم معها . ولكن ليس هنا . ربما نجلس فى غرفة الزوار ؟
ڤيرونيكا : طبعًا . السيدة العجوز التى رتبت هذا اللقاء موجودة فى الخارج تمشى فى الحديقة .

جينى : يجب أن اجمل نفسى .

توماس : حتمًا ، يا عزيزتى جينى ، سوف اذهب .

فيرونيكا : دكتورة ايزاكسون، ما رأيك بصينية فطور فى غرفة الزوار؟ ألا تريدين فنجانًا من القهوة ؟ وربما ابنتك أيضًا تريد ذلك؟

جينى : (من الحمام) نعم ، ارجوك .

توماس : اعتقد أنه باستطاعتنا أن ندع السيدة ايزاكسون تمضى إلى البيت اليوم . هذا اذا ما أرادت ذلك .

فيرونيكا : ألا يجب أن اسأل الدكتور وانكل ؟

توماس : لا اعتقد أن هذا ضرورى .

(جينى تخرج رأسها من وراء الستارة . لقد غسلت وجهها توًا وهى تحمل منشفة)

جينى : هل سأراك .

توماس : سيكون هذا لطيفًا ولكن بعد فترة من الزمن .

جينى : بعد فترة من الزمن ماذا تعنى ؟

توماس : أنا ذاهب إلى جامايكا غدًا .

جينى : لم تقل لى .

توماس : اعتقد أننى نسيت .

جينى : هذا يعنى أنه علىّ أن اتدبر أمورى بنفسى ؟

توماس : أنا هو الشخص الذى عليه تدبّر أمره بنفسه .

جينى : ما رأيك أن أذهب معك إلى جامايكا ؟

توماس : كلا شكرًا .

جينى : ماذا ستفعل هناك ؟

توماس : سمعت أن الإنسان يستطيع أن يعيش حياة رائعة من الرذيلة فى جامايكا .

جينى : ولكنك ستعود .

توماس : لا أعدك .

جينى : مع السلامة يا توماس .

توماس : مع السلامة . اعتن بنفسك وبمن يحبونك .

(يخرج سريعًا ، تجلس جينى على حافة السرير تشعر بالغثيان بسبب نهوضها السريع متأثرة بالوداع المفاجئ. ثم ، بعد أن تستجمع نفسها ، تتابع زينتها الصباحية وتضع رداء المستشفى وخفى حمام وتجرّ قدميها خارجًا إلى الممر بحثًا عن ابنتها . تقف آنّا وظهرها نحو الباب وتنظر خارج الشباك . أنها طويلة ونحيلة . شعرها طويل وأحمر وعيناها كبيرتان رماديتان . وجبهتها عريضة وما عدا ذلك تقاطيع ناعمة ، فم طفولى وذقن وحاجبان مندهشان . عندما تسمع خطوات والدتها تستدير نحوها)

آنا : هاللو ماما .

جينى : هاللو .

آنا : (بسرعة) اتصل بى والدى تليفونيا واخبرنى أنك مريضة . بما أنه جاء مسرعًا من أميركا إلى البيت فكّرت أن الأمر جدّى ومن الأفضل أن أحضر وأراك رغم أن والدى قال اننى يجب ألاّ أفعل .

جينى : يا للسماء .

آنا : تعرفين كم يبالغ والدى أحيانًا .

جينى : هل أخبرك لماذا أنا هنا ؟

آنا : قال أنك قد أصبت بالمرض فجأة وأنهم احضروا لك سيارة إسعاف لتنقلك إلى المستشفى.

جينى : ألم يخبرك عن السبب ؟

آنا : كلا لم يخبرنى .

(تنظر آنّا نحو أمّها مؤنبة . تجلس جينى على كرسى رثّ . تأتى ممرضة تحمل صينية الفطار التى تضعها على طاولة قرب جينى ، ثم تختفى)

جينى : هل تحبين تناول شىء .

آنا : كلا. (تتوقف) كلا ، شكرًا .

جينى : ألا تستطيعين الجلوس ؟

آنا : نعم .

جينى : هذا لن يكون سهلاً يا آنا .

آنا : آه ؟

جينى : بالنسبة لك ولى .

آنا : آه .

جينى : فعلت شيئًا غبيًا منذ بضعة أيام .

آنا : (تنظر إليها) هل فعلت ؟

جينى : حاولت أن انتحر .

آنا : (تنظر إليها) هل فعلت ؟

جينى : من الصعب تفسير كيف يمكن لذلك أن يحدث . ربما يتهيأ لك اننى لم أحبك أنت ووالدك واننى حاولت أن اتسلل بعيدًا هكذا . ولكن يجب ألا تفكرى بهذه الطريقة ابدًا.

(تتوقف) أنا أحبك أكثر من أى شخص آخر . أنت وجدتك . ووالدك. (تتوقف) ألم تفعلى شيئًا فى لحظة ما دون أن تتوقفى للتفكير؟

آنا : (تنظر إليها) نعم. ربما .

(الوجه الواضح السريع التأثّر ، الكتفان المستقيمتان النحيلان ،

الفم الناعم القلق ، اليدان الجميلتان العريضتان بأظافرهما القذرة المتبلدة).
چينى : حاولى أن تغفرى لى .
آنا : لا أدرى ما تعنين .
(المسافة، المسافة الصعبة التخطى. چينى خرساءومهزومة)
چينى : هل ستعودين إلى المخيم اليوم ؟
آنا : هنالك قطار بعد ساعة .
چينى : هل تملكين المال الكافى ؟
آنا : نعم شكرًا .
چينى : هل تتمتعون جميعكم بالوقت ؟
آنا : أوه لا بأس .
چينى : بلغى لينا وكارين حبى .
آنا : نعم .
چينى : هل ينتهى المخيم يوم الجمعة ؟
آنا : (بتنهيدة) نعم .
چينى : ألا نستطيع تناول العشاء معًا أنت وأنا فى طريقك إلى سكاين ؟ سوف تصلين إلى البلدة بعد الظهر وقطارك لا يغادر حتى التاسعة والنصف مساءً . نستطيع أن نتناول العشاء ثم نذهب إلى السينما . ألن يكون ذلك لطيفًا ؟
آنا : نعم لطيف جدًا .
چينى : حسنا ، من الأفضل أن تذهبى الآن حتى لا يفوتك القطار.
(تنهض آنا طائعة . تنهض چينى نحوها . تأخذ وجهها بين يديها وتقبلها . تستسلم الفتاة ولكنها تبدو محرجة . ثم تذهب نحو الباب ، تتوقف ، وتستدير).
چينى : (مازال لديها أمل) نعم ؟
(تنظر آنا نحوها نظرة طويلة ، قاسية ووميض من الكرْب ينبعث من عينيها الرماديتين).
آنا : هل ستفعلين ذلك ثانية.
چينى : كلا .
آنا : كيف استطيع أن أتأكد ؟
چينى : عليك الاعتماد علىّ فى قول الحقيقة .
آنا : ولكن هل تدرين معنى ما تقولين ؟
چينى : اعتقد ذلك .
آنا : ولكنك لست متأكدة .
چينى : (بعنف شديد) فقط لو اعرف ما تريدين ؟ ألا يمكن لك أن تفهمى شيئًا ؟

آنا : لم تجيبينى فى يوم من الأيام .
(تقف چينى وذراعاها تتدليان وتنظر إلى الفتاة الواقفة بعيدًا قرب الباب، الأصابع ذات الأظافر القذرة المقضومة والتى لا تكف عن العبث بعصبية بالصورة الصغيرة الموضوعة فى الإطار الذهبى التى تضعه حول عنقها . صمت طويل).
آنا : لم تفعلى أنت وتعرفي ذلك . (تتوقف) حسنًا يجب أن أذهب الآن . (تتوقف) لا تضطربى . أنا قادرة على إدارة أمورى بنفسى . باى باى .
(وتخرج آنًا ، تقفل الباب بهدوء خلفها . تنظر ممرضة إلى الداخل وتسأل إن كان بإمكانها أن تأخذ الصينية)
چينى : نعم افعلى . شكرًا .
تعود چينى فى نفس عصر ذلك اليوم إلى المنزل الكائن فى الشارع الهادئ . تقابلها الجدة فى القاعة. يتعانقان .
الجدة : هل أنت أفضل الآن ؟
چينى : أفضل بكثير .
الجدة : لماذا لم تقولى شيئًا ؟
چينى : ليس هنالك شيء نقوله .
الجدة : سألت ذلك الدكتور جاكوبى الذى اتصل بى وقد قال أنك تعانين إجهادًا شديدًا .
چينى : نعم .
الجدة : واريك الذى جاء مسرعًا إلى البيت هكذا .
چينى : لقد عاد أليس كذلك ؟
الجدة : اوه نعم عندما أدرك أن الأمر ليس خطيرًا . وأنه ليس إلا إجهادًا .
چينى : هل تكلمتما معًا ؟
الجدة : بقى هنا فترة وجيزة ، نعم .
(هما فى غرفة چينى ، والجدة تساعدها على إخراج ملابسها . شمس بعد الظهر حارقة . النوافذ مفتوحة على مصراعيها والستائر مقفلة حتى منتصفها . تجلس چينى على السرير. تتوقف الجدة عما تفعله)
الجدة : أنت متعبة . هل ارتب السرير ؟ حتى تستطيعي الاستلقاء
چينى : كلا ، شكرًا. لا حاجة لذلك .
الجدة : إذا كنت تفرطين فى عمل الأشياء فمن الضرورى أن تذهبى بضعة أسابيع وتستريحى .

جينى : من المستحيل الآن . ايرنمان لن يعود قبل شهرين من الآن. بعد ذلك ربما نأخذ إجازة أنا وايريك. فى الواقع كنا قد صممنا رحلة إلى إيطاليا .

(تضبط جينى نفسها وتنظر إلى الجدّة . تبدو وكأنها تراها للمرة الأولى . تجلس السيدة العجوز على كرسى بالقرب من الحائط والشمس تشرق على وجهها . تكتشف جينى الآن أن جدتها هرمة جدًا وأن العينين الزرقاوين – الرماديتين الصافيتين حزينتان ، وأن الفم الصارم لم يعد صارمًا ، وأنها لا تستطيع أن تستقيم فى جسدها كما كانت تفعل ، وأنها بشكل ما قد أصبحت أصغر ، ليس كثيرًا، ولكن بشكل ملحوظ . وعندما تدير وجهها لجينى وترسل لها ابتسامة تساؤل يهتز رأسها بشكل غير ملحوظ ومع ذلك فهو يهتز ، واليدان القويتان العريضتان ، اليدان القادرتان المليئتان بالحيوية تسقطان متعبتين بلا حراك فى حضنها .

جينى : (بعاطفة مفاجئة) ماذا هنالك يا جدتى ؟

الجدة : جدك لم ينهض اليوم . أخذت أضايقه وأعنّفه ولكنه كان يبدو غير سعيد . ربما تكون سكتة دماغية خفيفة . مع جدك لا تستطيعين أن تعرفى . الدكتور كان كما تعلمين دكتور ساميولسون العجوز . قال لى الآن أن أدع جدك يرتاح بضعة أيام

جينى : وماذا تعتقدين ؟

الجدة : أشعر حتى العظم أن جدّك لن ينهض ثانية . يبدو تعبًا جدًا (الجدة لا تستطيع الكلام لبرهة من الزمن . تنظر نحو جينى بعجز تام وإلى يديها ثم خارج النافذة) حسنًا، هذه هى حال الدنيا (تتوقف) كنت أتوقّع هذا منذ بضع سنوات. ولكن عندما تأتى الأشياء تبدو مضحكة . (تتوقف) حسنًا، هذا حال الدنيا .

(ترسل الجدّة تنهيدة عميقة وابتسامة صغيرة متعبة)

جينى : سوف أدخل لأحييه .

جينى : ألا تريدين شيئًا ؟

الجدة : كلا شكرًا . أكلت شيئًا قبل أن أترك المستشفى .

(تمسك الجدة الباب وتفتحه . الجد مستلق فى السرير المزدوج الكبير ويبدو صغيرًا جدًا. عندما تقترب الجدّة وجينى ، يفتح عينيه وينظر نحوهما بلهفة).

الجدة : لا تكن عصبيًا سوف اجلس معك . أنا هنا طول الوقت .

(العينان الملهوفتان تهدآن تدريجيًا ويحني رأسه انحناءة خفيفة ثم يمسك بيد الجدة ، تجلس قرب السرير وتربّت عليه. مرة تلو الأخرى تربِّت على يده .

تقف جينى وقتًا طويلاً على الباب تنظر إلى الشخصين العجوزين . كم هما مرتبطان ببعضهما البعض ، يتحركان ببطء نحو النقطة الغامضة الرهيبة حيث يجب أن يفترقا . تنظر إلى تواضعهما ونبلهما . وفى ومضة عين أدركت – ولكنها نسيت بنفس السرعة – أن الحب يعانق كل شىء ، حتى الموت .

جينى : (برقة) اعتقد أننى سأذهب فى نزهة قصيرة .

الجدة : عندما تعودين سوف نتناول قطع اللحم الموجودة فى الثلاجة . هنالك أيضًا بعض البطاطا المثلّجة التى تستطعين قليها . إذا كان الدكان الموجود على ناصية الشارع مفتوحًا يمكنك أن تشترى خسّة .

(تومئ جينى برأسها وتخرج على أطراف أصابعها)

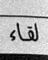
اشترت حاجتها من الدكان فى الشارع الذى تكسوه الأشجار على الجانبين . ازدحام فى السير ، المكاتب مغلقة فى نهاية اليوم وهنالك العديد من الأشخاص حول المكان. الشمس تشرق ساطعة بعد الظهر الحار والمياه تتلألأ فى الترعة . ترسل أعالى الأشجار حفيفًا ، وعناوين جرائد المساء سوداء تصرخ عاليًا . تقف على مفترق طرق مع خمسة أو ستة آخرين . ترى امرأة طويلة القامة تلبس معطفًا أبيض وقبعة بيضاء ؛ شعرها الرمادى يخرج من تحت الحافّة . تحمل عصا بيضاء تتحسس دربها بها مقاومة ما يعترضها . تلبس نظارات شمس .

جينى : ربما استطيع مساعدتك فى اجتياز الشارع ؟

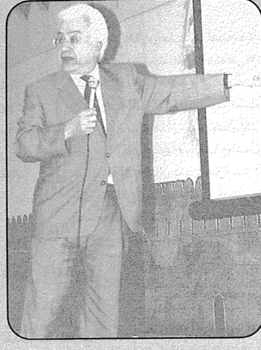
(تستدير المرأة وفى لحظة مفاجئة تتعرّف جينى على الوجه الشديد الانفعال الشاحب وعلى الابتسامة التهكمية. العين الميتة المقلوعة .

السيدة : هذا لطف شديد منك ، يا عزيزتى ، أشكرك .

(تأخذها جينى من ذراعها وتقول ، «حسنًا ، لنذهب إذن » يبدآن فى المشى ببطء فوق العلامات البيضاء لتقاطع الشارع ، بينما يسير باقى الناس مسرعين متجاوزينهما دون الالتفات إليهما).

لقاء


محمد أركون خلال اللقاء محاضرته
في مسقط

محمد أركون صاحب واحد من أهم المشاريع الفكرية والمعرفية التي فتحت آفاقا واسعة للفكر العربي الإسلامي عبر تطبيقاتها لمنجزات العلوم الإنسانية الحديثة على دراسة الإسلام وسعيها الى ترسيخ المنهجية التاريخية الحديثة في الفكر الإسلامي والتي تتخذ مكانة محورية في مشروعه العام «نقد العقل الإسلامي» حيث يرى أنها السبيل الوحيد لتحقيق الفهم العلمي بالواقع التاريخي للمجتمعات الإسلامية وبالتالي إسقاط كل الأوهام الكبرى للذات عن نفسها وإلغاء كافة التعصبات المذهبية والعرقية بوضعها على محك الفهم العلمي الذي يسبر حقيقة واقعها التاريخي والظروف السياسية التي صاحبت تشكلها.

محمد أركون:

تبنينا للحداثة المادية دون الفكرية لتلك الحداثة عمق تخلفنا.

حوار: ناصر الغيلاني *

المفكر محمد أركون شارك مؤخرا في التظاهرة الثقافية الكبيرة التي نظمتها بلدية مسقط ضمن إحتفالات مهرجان مسقط ٢٠٠٠ وذلك ضمن نخبة من أبرز المفكرين والأدباء والنقاد والشعراء العرب حيث قدّم محاضرة هامة بعنوان «اللامفكر فيه في الفكر الإسلامي» جاءت ضمن سياق مشروعه الفكري الكبير. التقيناه وكان لنا معه هذا الحوار:

يهدف محمد أركون إلى بناء «إسلاميات تطبيقية» وهي عبارة مستمدة من كتاب روجيه باستيد «الأنثروبولوجيا التطبيقية» ومن هنا فإن هذه المنهجية التي تحاول تطبيقها على القرآن الكريم كانت قد طبقت على النصوص المسيحية وتتلخص في اخضاع النص الديني لمحك النقد التاريخي المقارن، والتحليل الألسني التفكيكي وللتأمل الفلسفي المتعلق بإنتاج المعنى وتوسعاته وتحولاته وانهدامه. **سؤالي هو عن الإضافات التي أدخلتها والخصوصيات التي راعيتها في هذا المنهج باعتبارك باحثا مسلما؟**

أركون: هذا مشروع بحث طرحته حتى يهتم به ويشارك فيه الباحثون العرب، والطلبة الذين يتخصصون في الدراسات الإسلامية، والمشروع متصل ببرنامج للبحوث عن النص الديني بصفة عامة، وليس النص الديني الخاص بالمسلمين فقط، لأن هذا المشروع مبني على التعرف على الظاهرة الدينية بصفة عامة، حتى تحل الظاهرة الاسلامية الدينية في أفق أوسع من الأفق الاسلامي الذي أعتني به دائما وبالتالي نكتفي بالنظر إلى تاريخ الإسلام كدين وتاريخ الإسلام كإطار فكري دون أن نراعي ما حدث ويحدث في الأديان الأخرى، وخاصة الأديان المتصلة من

★ كاتب من سلطنة عمان.

أصولها بالدين الإسلامي أعني اليهودية والمسيحية ، لأن القرآن يذكر هذه الأديان ويحاور بني إسرائيل كما يحاور المسيحيين على أساس ما يسميه «أهل الكتاب» ، أي الشعوب التي تعرفت على ظاهرة الكتاب قبل القرآن ، وهذا يفتح لنا باباً أوسع لتاريخ الأديان إذا انطلقنا من هذا المنطلق القرآني الذي يطرح قضية تاريخ ما يسمى في علم الكلام بـ«تاريخ النجاة» . النجاة تعني : كيف نعيش حياتنا كمؤمنين متلقين كلام الله تعالى حتى نطبقه في حياتنا ، وحتى نكون في الجنة لا في جهنم بعد موتنا وانتقالنا إلى الحياة الآخرة ، هذا ما يسمى بتاريخ النجاة .لأن فكرة النجاة لها تاريخ غير موحى به في القرآن ، فقط كانت موجودة في التوراة مع موسى ومع الأنبياء الآخرين الذين ذكرهم القرآن ، ويجب أن نهتم بهذا التاريخ الروحاني ، الذي يختلف عن التاريخ السياسي والثقافي ..الخ . فهنالك تاريخ روحاني يتعلق بوجود أو وجوب كلام الله على البشر ، وحسب النظرة التاريخية ، لهذا يمكننا أن ندرس هذا التاريخ ، وتطور هذا التاريخ ، والعبر التي يستنتجها القرآن من القصص التي يسردها عن ماضي الشعوب التي أرسلت لها رسل ، ونزل عليها كلام الله ، وهذا موضوع مهم ولكن يكون أهم إذا درسناه بهذا المستوى المتفتح ، كما فتحه القرآن نفسه ، إلا أن المفسرين والفقهاء والمتكلمين عدلوا عن هذه الآفاق الواسعة التي فتحها القرآن لنا ، وإذا قرأنا القرآن بأساليب تاريخ الأديان ، الذي لم نمارسه بعد، فستنفتح لنا آفاق واسعة ، لكن تاريخ الأديان غير موجود لدينا . إن ما كتبه الشهرستاني عن الملل والنحل ، وما كتبه ابن حزم عن الملل والنحل ، تخلينا وأعرضنا عنه كذلك تجد أننا نركز كثيرا على ما ورد في تاريخ الاسلام أكثر مما نركز على ما ورد في القرآن نفسه إن هناك فرقا بين القرآن الذي هو كلام الله ونزل إلى جميع الأنام وما قام به الفقهاء المسلمون من جهد لإنتاج كتبهم التي نقرأها الآن ونستخرج منها صوراً للإسلام وتفهماً له، وهو بطبيعة الحال فهم متغير بتغير الظروف التاريخية والظروف الثقافية في المجتمع وخاضع أيضا للقوة السياسية العاملة في المجتمع وبالتالي يجب أن نتفهم هذا المستوى القرآني الذي هو كلام الله والذي يفتح لنا آفاقا للتدبر والتفكر والتفقه والتعقل «أفلا تتدبرون» «أفلا تعقلون» كم مرة يكرر القرآن هذا ولكن هذا النوع من التفكير المتوسع نسي ، همش، وضيق حتى أصبح أقل بكثير مما هو في القرآن حتى أننا أصبحنا لا ندرس حتى علم الكلام الذي كان يدّرس ويتناظر فيه هذه هي الإتجاهات التي حاولت أن نتبناها كباحثين ومعلمين وأساتذه حتى يشارك فيها وفي البحث عنها وفي تنشيط الفكر فيها جميع المسلمين وحتى يشارك جميع المسلمين يجب طبعا أن ندرس بشكل أكبر العلوم الاجتماعية التي تزودنا بالآلات الفكرية وبالمناهج البحثية وتزودنا بالإشكاليات الجديدة والتي لاتزال تتغير تغيرا نحو الأفضل وبشكل فيه دقة أكبر وبالتالي نستفيد من هذا كله في قراءة من أجل أن نثري الخطاب القرآني لا أن نبتعد عنه كما يتخيل الكثيرون من الذين يقرأون كتاباتي حول هذا الموضوع لأنهم لا يريدون أن يفرضوا على أنفسهم الاجتهاد اللازم لاكتساب هذه العلوم التي تكلف جهوداً وقراءات وبحوثا ويكتفون بتكرار ما تلقيناه لا عن الخطاب القرآني وإنما عن تاريخ الإسلام، ألح عليّ هذا لأني أميز دائما بين الظاهرة القرآنية والظاهرة الإسلامية كظاهرة تاريخية .

أرفض التورط في مناقشات عقيمة مبنية على الحسد و النميمة و التكفير

إذن أنت ترى بأن هنالك الكثير من جوانب التعاليم الاسلامية أغفلها الخطاب الإسلامي السائد الآن ؟

أركون : نعم طبعا ، هنالك مذاهب متعددة ظهرت في الإسلام أثناء تاريخ الدولة الأموية والدولة العباسية وهناك حرية منحت في أوائل الإسلام وتحديداً في القرون الأربعة الأولى من الهجرة حيث كان المسلمون يتمتعون بحظ لا بأس به من حرية التفكير ومن حرية المناظرة وبفضل هذا تعددت المواقف الفكرية والمناهج وبذلك تكونت مذاهب عديدة في علم الكلام وفي الفقه وفي التفسير النحوي اللغوي وهناك من تبنى التفسير الصوفي أو التفسير الفقهي أو التفسير العلمي الفلسفي .

هناك اتجاهات كما ترى لأن القرآن مفعم بمعان لا يمكن أن تحدد في إتجاه واحد فقط لا يمكن أبداً ، يجب أن نحيط بجميع جوانب المعنى في القرآن ثم إن هذه المذاهب تطورت في ظروف سياسية والسياسة دائما تلعب دورها في توجيه البحث عن الأمور الدينية لان الدولة تهتم دائماً بالأديان حتى تستمد منها مشروعيتها كسلطات . وهي حالة عامة تنطبق على جميع الدول التي ظهرت في التاريخ الإنساني، لكن ما يجب أن ننتبه إليه هو أن هذا الاستعمال السياسي للجانب الديني ينتج مشاكل عديدة وهذه المشاكل يجب أن نأخذها بعين الاعتبار وأن نخضعها للدراسة باعتبارها مشكلات

فمثلاً ندرس كيف تطورت هذه المذاهب وتحت أي سيطرة إلى أن أصبحت متطرفة ومنفصلة عن بعضها البعض وجاهلة لبعضها البعض فمثلا : نحن في المغرب العربي لا نعرف إلا مذهبا واحدا فكلنا ننتمي إلى المذهب المالكي وكأن المذاهب الأخرى غير موجودة في الإسلام ، فالآن لا يمكننا أن نشير إلى تعددية إسلامية أو حتى تعددية ثقافية ، إذا كان لدينا مذهب واحد إذن من نناقش ، من نناظر ، أين هم الشيعة أين هم الاسماعيليون ، أين هي الزيدية ، أين الجعفرية ، أين هم الشافعيون تجدهم في أندونيسيا ، والحنابلة تجدهم في المملكة العربية السعودية والأباضية تكاد أن تكون قد محيت من التاريخ فهي قد بقيت هنا في سلطنة عمان وأقلية في الجزائر وبجربا في تونس وفي جبل نفوسه بينما التيار الأباضي كان قويا وساهم مساهمة عظيمة مثرية للإسلام وللفكر الإسلامي وإنما تقلص هذا المذهب لأسباب سياسية، وأنا أدعو إلى تقدير جميع من ساهم في الفكر الإسلامي لأن التعددية مثرية للفكر الإسلامي وهي بطبيعة الحال لا تنقص منه شيئا، وكثير من الناس يخافون من النزاعات بين المذاهب مادمنا جاهلين بقواعد المناظرة وبقواعد البحث أما إذا طبقنا قواعد البحث العلمي وقواعد المناظرة فستصبح هذه التعددية بركة ، بركة عظيمة سنستفيد منها فائدة كبيرة لأننا ستتعلم منها التسامح وسنكتسب روح التسامح بين المواقف الفكرية المختلفة فالتعددية لها دور كبير في تربية الإنسان على التسامح والمناظرة وتقبل وتبادل الآراء المختلفة والمعارضة هذا هو الهدف المقصود.

أنا أقول مثلاً إن المذهب الأباضي بسبب سياسي أصبح مهمشا وأنا لا أرضى بهذا التهميش لأن الأباضية ساهمت وتساهم والتاريخ يشهد على ذلك والاسماعيلية كذلك فالاسماعيليون موجودون ولهم إمامهم وهو كريم أغاخان وهي جماعة من المسلمين يقومون بأعمال مفيدة جدا فكريم أغا خان أسس مثلا جائزة الأغا خان للعمارة الإسلامية وهي معروفة في جميع العالم ونافعة للإسلام ككل وليس للاسماعيليين فقط وأنشأ كذلك أو هو في طريق إنشاء جامعة للدراسات الإسلامية للمسلمين بلندن، أليس هذا خيرا وفائدة، إذن عندما أدعو إلى استرجاع التعددية المذهبية وأعني بها التعددية الفكرية التي تفتح أذهان الناس للأفكار التي يأتي بها أصحاب اللغات والثقافات والتقاليد المختلفة ، فإن ذلك سيحقق فائدة عظيمة لنا جميعاً ، أنا أود أن أتعرف مثلاً على اللغة الصينية وعلى الثقافة الصينية الغزيرة والعظيمة ، وعلى الثقافة الهندية المغنية والمثرية ، كان المسلمون الأوائل يهتمون بها وبدراستها ، فمفكر عظيم مثل البيروني نكاد أن نقول عنه اليوم أنه كان«انثروبولوجيا» لأنه وصف الهنود بثقافتهم ولغاتهم وعقائدهم دون أن يتعصب للإسلام. ونحن نتخوف من المذاهب وتعدد المذاهب هذا تقهقر فكري وثقافي ، وهو مثال مهم يجب أن يدرس جيداً ، كذلك الأدب الجغرافي في الفكر الإسلامي القديم لعب دورا هاما لانه ليس بجغرافي فقط، بل كان «اثنوغرافي» «أنثروبولوجي» يهتم بثقافة الناس، ويستفيد من تلك الثقافة المختلفة ويكتب عنها باللغة العربية ، وبالتالي يثري اللغة والفكر العربي بجميع ما يوجد في الثقافات الأخرى، كل ثقافة إنسانية لها ثروتها ، القدماء فهموا هذا ، ونحن أصبحنا نبعد هذه الفكرة ، ونقول أعوذ بالله منها، هذا تقهقر ، وهذا ما أوصلنا إلى ما أسميه بـ«اللامفكر فيه» هذه هي الإشكالية الدقيقة التي يجب أن تقدم وتقرب من أذهان الناس عامة وليس أذهان النخبة ، لأن هنالك نخبة جاهلة وتنطق بالجهل وسمعت في هذا كلام ينم عن جهل قاله أناس يعدون من النخبة ، والعوام أحياناً قد ينطقون بأشياء أكثر وجاهة مما يقوله بعض المثقفين.

ومن هنا دعوتك دكتور أركون إلى التفكير في اللامفكر فيه وإلى دراسة كل ما يتم إغفاله وتغييبه لأسباب سياسية. لماذا تلح على الأنثروبولوجيا كعلم لدراسة وتحليل الفكر الإسلامي ؟

محمد أركون: نعم ألح على «الأنثروبولوجيا» لأنه هو العلم الوحيد الذي يعطينا المفاتيح اللازمة والمناسبة لاكتشاف الثقافات الأخرى والمذاهب المختلفة والاهتمام بها ، حتى لا ننظر إلى تلك الثقافات والمذاهب نظرة متعالية ومليئة بالازدراء ، و«الانثروبولوجيا » مع الأسف لاتزال مجهولة كعلم ومادمنا لا نفتح أبواب الأنثروبولوجيا ز سيبقى تفكيرنا ضيقا وسيصاحبه دائماً ما لا يمكن التفكير فيه لأننا نعرض عن ميادين عديدة من التفكير ونفضل أن نجهلها ونعزلها وننقطع عنها على الإهتمام بها والاستفادة منها ، ولنفيد أيضا ، لأن الثروة الثقافية بهذا ستكون أكبر في الفكر الإسلامي وبالتالي سيجذب الناس ويثير إهتماماتهم لأنه يتبنى هذا الموقف الفكري المتفتح الذي يخرجنا من التعصب السياسي والتعصب الجنسي والعنصري.

على عكس النظرة السطحية التي ترى في الدراسة العلمية «للامفكر فيه» إثارة للمشاكل والحساسيات السياسية والمذهبية؟

أركون : الدراسة العلمية بالتأكيد تخلق جو الهدوء ، وجو الاعتراف بالآخر واحترامه ، لا جو مصادمة الآخر واحتقاره وإبعاده عني ، كأني أنا ملك من الملائكة خلقت لأعيش مع الله ،

وليرفعني الله إليه ، والآخرون هم الشياطين ، لا .. هذا كلام حرب ولا يؤدي إلا إلى الحرب وتجهيل الناس وهذا يؤدي لامحالة إلى حروب مدنية كالحروب التي نشاهدها في الكثير من البلدان الإسلامية وغير الإسلامية . هذا هو المقصود الحقيقي من هذا المشروع الذي أدعو إليه كمشروع فكري وثقافي ينبثق من داخل الفكر الإسلامي نفسه ولذلك أحيل دائما إلى نصوصي القديمة ، ولكن هذه النصوص القديمة يجب أن نقرأها بوسائل حديثة ، إذا قرأناها كما هي واكتفينا بتكرار ما تقوله في سطح المعنى وسطح الخطاب ، فلن نتمكن من أن نتحرر من سيطرة النص الذي يلغي التاريخ. فالنص يلغي التاريخ ويبعدنا عن الواقع التاريخي إذا تشبثنا بالنصوص دون أن نربط وظائفها بالضرورات التاريخية والواقع التاريخي ، فبالتالي يجب أن نربط النصوص القديمة بالواقع التاريخي المعاصر ، وهذه نقطة أخرى ألح عليها دائما ، فمثلاً عندما أقول إنه يجب علينا أن نحيي التفكير الفلسفي لا يعني هذا أننا سنقرأ كتب ابن رشد في معناها كما كتبها في سياقه التاريخي والثقافي لأن السياق التاريخي والثقافي لابن رشد هو سياق قروسطاوي وهذا السياق القروسطاوي في التفكير ألغته الحداثة وأصبح ملغياً تماماً ، اذا كنت قد قمت بحفظ جميع ما كتبه ابن رشد عن ظهر قلب ، وأخذت أكرره كما أكرر القرآن دون أن أربط هذا التفكير الرشدي بسياقه القرسطاوي فسأكتشف الهوة العميقة والمسافة البعيدة بينه وبين التفكير الراهن ، إن ربط التفكير الراهن بالواقع التاريخي المعاش أمر في غاية الأهمية وإذ أغفلت هذا العمل فسأكون ميتاً فكرياً ، ورجوعي إلى التراث سيقتلني ولن يزيدني إلا موتاً ، إذا لم أنتبه إلى هذه العملية المنهاجية المعرفية أو الإبستمولوجية ولذلك يجب أن نؤرخ للفلسفة تأريخا إبستمولوجيا وليس تأريخا للأفكار المجردة عن التاريخ والواقع كما نفعل اليوم ، إذ أننا نكرر ألفاظاً ، كما نكرر الحديث النبوي أو القرآن الكريم ، دون أن نربط بين تلك النصوص وسياقاتها التاريخية عندما نطق بها لأول مرة في بيئتها ، ولا نربط كذلك بينها وبين التاريخ الحديث هذه النقطة من الأهمية بمكان. فمثلا أنا عندي كتاب بعنوان «معارك من أجل الأنسنة في السياقات الإسلامية» لا أقول في الإسلام، ألح على مفهوم السياق ، وأظهر السياق التاريخي والإجتماعي والثقافي زمن أبو حيان التوحيدي، الذي كان من أكبر المناضلين من أجل الأنسنة ، أتبنى موقفه كرجل مفكر أدرك معنى وأبعاد الأنسنة في زمنه، ولكن لا يمكنني اليوم أن أستعمل نفس المعجم ونفس المفاهيم التي استعملها التوحيدي، أو أن أتبنى معجمه أو أطر تفكيره ، وهذا لا ينقص من قيمة التوحيدي كمفكر ، وإنما يشير إلى حدود الواقع الذي كان الفكر البشري أو العقل البشري متقيدا به، كما أن فكري اليوم متقيد بالواقع التاريخي، وبعد خمسين سنه أو أقل سيقولون محمد أركون كان يفكر في أواخر القرن العشرين ، وكان متقيدا بحدود العلم في القرن العشرين ، ولكن كانت له نظرة بعيدة تهمنا اليوم ، وهكذا هو الموقف الفكري الحي ، الذي لا يكتفي بتكرار النصوص دون فهمها ، ودون ربطها بالواقع ، فمثلا لو ربطنا الفكر الكلاسيكي الإسلامي بسياقه في القرون الوسطى وبالسياقات المعاصرة لما كان وضع المرأة في مجتمعاتنا كما هو عليه الآن، لكان قطعاً وضع المرأة تحسن وتطور ، وهذه قضية مهمة جداً .

الحالة الفكرية المنفتحة كانت سمة الثقافة العربية الإسلامية أيام ازدهارها وقوتها كما ذكرت حيث كانت هذه الثقافة منفتحة على الآخر ثقافيا ومعرفيا ، وتتحدث عن الشعوب الأخرى باحترام كبير ، وأيضا تستقي منها مختلف المعارف الفكرية دون تخوف أو انغلاق أو تعصب كما نشهد الآن في الواقع العربي المعاصر ، فهناك نوع من التعصب والانغلاق والخوف أيضا من الآخر وعدم احترامه ، أقصد الخوف المعرفي منه ؟

هذه الظاهرة كلها طرأت على مجتمعاتنا منذ الخمسينات والستينات الأخيرة ، وهي لم تكن موجودة من قبل ، كانت لدينا ثقافات شعبية قوية وثرية ، ولديها أخلاق عظيمة، وتسير المجتمع بطريقة صالحة ، وهذه الأخلاق والثقافات الشعبية كسرت في الثلاثين أو الأربعين سنة الأخيرة وأصبحت الثقافة الشعبية ثقافة شعبوية أي تغلبت عليها التصورات الخيالية أو ما كنا نسميه العرض ويعني مجموعة من الأخلاق التي يجب أن يكتسبها كل عضو من أعضاء العائلة أو العشيرة أو القبيلة ، والشعر العربي القديم مبني على المثالب والمحاسن وهو يكرر دائما أن هنالك محاسن لابد لكل عضو من أعضاء العائلة أن يحترمها حتى تستقيم الحياة في المجتمع ، هذا كله إندثر ، كسر ، نسي ، ولم نجد البديل ، وأصبحنا نكرر شعر القدماء الذي يذكرنا بذلك ، ولكن لا سبيل لتطبيقه وهذا ما يسمى الشعبوية ، لقد حرم الناس من ثقافتهم لأنها همشت ولم تدرس ، وإذا درست فلا يعنى بإبراز القوة التي طردتها إلى الهامش ، هذا أيضا مهم ، وأضف إلى ذلك الضغط الديموغرافي في مجتمعاتنا ، كنا مجتمعات غير فائضة بالأعداد السكانية، ولكن في الستينات والسبعينات والثمانينات تضاعف عدد السكان في جميع البلدان الإسلامية إلى ثلاثة أضعاف أو أكثر أي في خلال ثلاثين عاما فقط هذه الظاهرة

الديموغرافية أثرت سلباً على المجتمعات العربية لأن الحكومات لم توفق إلى تدبير شؤون هذه الأجيال الطالعة مما استتبع حالة من الجهل والتعصب والعنف الإجتماعي و السياسي .

ذكرت أكثر من مرة أنه حين انخرط أبناء جيلك في العمل السياسي إبان حرب التحرير اتخذت أنت الاتجاه والمسار الأكاديمي المعرفي كطريقة للتغيير العميق في الوعي العربي والإسلامي الآن بعد مضي ثلاثة عقود كيف ترى مشروعك الفكري وما الذي استطعت إحداثه من تغيير على هذا الصعيد ؟

أركون : أرى أن هنالك استجابة إيجابية وخاصة من فئة الشباب، لأن الشباب يدركون من خلال تجربتهم اليومية أن ما أقوله يعبر عن الحقيقة التي يلامسونها في حياتهم، وأن فيه حلولا وأجوبة صالحة ليغيروا هذا الواقع ، ولكن الأطر العامة التي تكيف الاتجاه الايديولوجي العام في المجتمعات العربية والإسلامية لا تسمح لهؤلاء الشباب أن يتبنوا هذه الأفكار ويجعلوا لها قاعدة اجتماعية وفكرية واسعة حتى نستطيع أن نواجه أو نعيد بها التوازن إلى التيار الايديولوجي الذي يعتمد على جهل مؤسس - كما أسميه - وهذا التيار الايديولوجي للأسف أقوى من التيار الفكري ، الذي يدعو إلى التسلح بآلات فكرية وثقافية حتى نغير الواقع بطريقة عقلانية، ثقافية ، علمية ، تربوية ، والصراع بين القوتين طبعا يزداد تفاوتاً واختلالاً مع الأسف.

الفيلسوف الآن كما نشاهد في أوروبا أصبح يوظف علم الاجتماع وعلم النفس والألسنيات والأنثروبولوجيا وعلم الأديان المقارن والتاريخ ولم يعد يعيش في برج عاجي كما كان في السابق . كيف ترى حجم الفجوة المعرفية التي تفصل الفكر العربي عن هذه العلوم ؟

أركون : الفجوة كبيرة كما قلت نتيجة للأسباب التي ذكرتها ، وهي لاتزال تزداد مع الأسف ، لأن الموجات «الديموغرافية» لاتزال كبيرة ، والسياسة الاقتصادية والوسائل الثقافية الموجودة لدينا لا تكفي مع الأسف لتحمل جميع المسؤوليات الاقتصادية والاجتماعية والتربوية التي تفرضها تلك الموجات «الديموغرافية» على مجتمعاتنا ، ونحن أيضا نعيش وضعاً عالمياً تسيره قوة كبيرة نسميها بـ «العولمة» وهذه العولمة إنما هي مواصلة للوظائف التاريخية التي قامت بها الحداثة أو هي بمعنى آخر التوسع فيما أتت به الحداثة وامتداد لها ، لأن الحداثة مازالت وستستمر قائمة كمشروع فكري وعلمي لتحسين الأوضاع البشرية ، فقط غيرنا اسمها ، ولكن الاتجاه العام لايزال اتجاهاً نحو حداثة أعم وأكثر صلاحية ليستفيد منها كافة الناس الذين يعيشون على سطح الأرض ، ولأننا لم نقم بالعمل الكافي من أجل الحداثة في حينه أي في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، فلذلك لا يمكننا أن نلاحق الزمن الذي فاتنا ، وفي نفس الوقت لا نستطيع أن نلاحق سرعة التاريخ في هذه المرحلة التي نسميها مرحلة العولمة لان الصعوبات تراكمت على طول الزمن ، ولا يمكننا الآن أن ننهض بجميع المسؤوليات التي لم ننهض بها في وقتها ، عندما كانت الفرص متاحة ، وأكثر يسراً مما هو عليه الحال الآن، فمثلا في أوائل هذا القرن لم تكن المشكلة «الديموغرافية» بهذا الحجم الكبير ، وكان يمكن أن نسير مجتمعاتنا بطريقة أكثر تفتحا لمكاسب الحداثة ولكننا لم نفعل ولذلك نحن الآن أمام جبال ثقيلة عالية من الصعوبات المتراكمة ولا نعرف من أين نبدأ .

على ذكر موضوع الحداثة والعولمة ، العالم الآن يتغير بسرعة كبيرة ووسائل التغيير أصبحت متعددة ومؤثرة بشكل لم يكن له مثيل في السابق فالإعلام ووسائل الإتصالات تلعب دورا مذهلا في تغيير الوعي بالواقع وبسرعة كبيرة ، فبالتالي إذا كان دور المثقف والمفكر له مركزية كبيرة قديما فالآن يكاد يتلاشى هذا الدور وهذه المركزية وأصبحت الوسائل الأخرى تلعب دوراً كبيراً في التغيير وربما دورا وحشيا ؟

أركون : تلعب دورا أكبر نعم ، ولذلك أصبح وضعنا أصعب ، «لأن اللامفكر فيه» اتسع وثقل أكثر بكثير مما كان عليه الحال قبل خمسين سنة مثلا وحتى بالنسبة لأوروبا نجد أن أهل الريف والفلاحين الذين كانت لهم ثقافة تقليدية حية في السابق كان لهم دور كبير في السياسة والثقافة أما الآن أصبح أهل الريف أقلية، وحتى هذه الأقلية تعيش على نفس المستوى من البيئة التحديثية الموجودة في المدن ويتوافر لديها جميع أبعاد ووسائل الحياة التكنولوجية أي أنها تعيش نفس الحياة التي نجدها في المدن الكبيرة . وبالنسبة لنا كنا قبل خمسين سنة نعيش حياة أهل الريف ، ثقافة زراعية ، مدنية زراعية فلاحية ، أما الآن فهذا كله تغير وأصبح كل الناس تحت ضغط وسائل الإعلام الحديثة ، وتحت ضغط المعرفة الإعلامية المطبقة على الجميع ، حتى أولئك الذين يعيشون في الجبال والقرى ، فبذلك تغير الوضع البشري ونحن إلى الآن مازلنا نعيش في تناقضات ، لأننا نتبنى الحداثة المادية ولا نتبنى في نفس الوقت الحداثة الفكرية والفجوة لاتزال تتعمق بين الحداثتين •

وعلى صعيد الحداثة الفكرية نلاحظ أيضا أنه لم يقدم أحد من المفكرين العرب مفهوما معرفيا جديدا يخترق به نسيج

الفكر العالمي هنالك استهلاك للمناهج الغربية ولم يقدم أي منهم مفهوما جديدا يثري الفكر العالمي؟

أركون: هناك استهلاك وهنالك محاولات لا بأس بها ولكن هذه المحاولات لا تتبناها أطر اجتماعية واسعة حتى تعطيها حياة وحيوية ونفوذا في المجتمع ، فأنت تكتب كتاباً فيه آراء صالحة منتجة يقرأه بعض الناس ، ولكن ليس هنالك تيار يتبنى تلك الأفكار ويعطيها قاعدة اجتماعية ويكتب عنها في الصحافة وينعش الجدال والمناقشة والمناظرة حولها حتى تعم ويستفيد منها أكبر عدد ممكن من المواطنين ، وعلى العكس من ذلك تجد أن هنالك بين المثقفين حسدا وغيرة ، فالمفكر والباحث يحسد أخاه حتى لا يشتهر اسمه أكثر عنه وهذه ظاهرة ملموسة عندنا ، ودائما نلاحظ في حديثنا أن هذه الكارثة موجودة عندنا كعرب، بينما اليهود نجد أنهم متماسكون متضامنون ، وإذا كتب أحدهم كتابا نجد أن جميعهم يؤيدونه ولا يقولون هذا كافر بالله يجب أن نبعده من الأمة ونخرجه منها وهذه ظاهرة موجودة لدينا وأنا ضدها مع أني لأزال أدعو إلى ما أدعو إليه وأكافح كما كنت أكافح من قبل ، لكنني تألمت ، كم من الناس يكتبون في الصحف .. وأبدا ما رددت على أحد ، لأنهم يكتب على أساس جهلهم فلماذا أناقش الجهل ، أسكت واصبر .

ربما هذه هي أزمة التنوير العربي فالكثير من المفكرين العرب قدموا أفكارا حيوية كان بإمكانها لو وجدت القاعدة الشعبية التي تتبناها أن تنهض بالمجتمعات العربية وتنقلها نقلات كبيرة واسعة ولكنها لم تستطع أن تخلف تياراً مجتمعيا يدافع عنها ، ولم يكن هنالك أبداً نقاش واسع لهذه الأفكار ؟

أركون: لا يوجد نقاش ، وأنا أفضل أن أقول لا توجد مناظرة ، لأن الأفكار تطرح للمناظرة على مستوى فكري سليم ومحترم حتى يستفيد منها جميع الناس ، وهي طريقة لتثقيف الناس ، أما النميمة والحسد والرفض والتكفير فلا تؤدي إلا إلى الخراب ، والتعامل بذهنية التكفير والتحريم إذا سلطت على العمل الفكري فلنقل يرحمنا الله جميعا وهذا مع الأسف يحدث في جميع البلدان العربية والإسلامية التي زرتها ، حيث وجدت هذه الظاهرة مع الأسف ، وأنا لم أشارك أبداً في أي جدال من هذا النوع وأرفض دائما أن أتورط في مثل هذه المناقشات العقيمة المبنية على الحسد والنميمة .

ربما تراجعت حالة النقاش أو المناظرات الفكرية الآن عما كانت عليه في الستينات .

- أركون : نعم ولكن في الستينات كانت الأيدلوجيا قوية ومسيطرة وخاصة الأيديولوجيا الشيوعية ، وهي أيديولوجيا غير سليمة من حيث الفكر وحرية التفكير فهي تتبنى الاتجاه الشيوعي وتقمع الاتجاهات الأخرى ، وأنا لم أشارك في هذا الاتجاه أبداً رفضته من البداية ، لأني كنت من البداية متثبتا بالنصوص الإسلامية القديمة، واستلهمت تلك النصوص لأقرأها قراءة تحديثية هذا هو المنهاج الذي اتبعته من البداية وأتبعه حتى الآن، ولذلك لم أشارك أبدا ولم أكتب سطرا واحدا مؤيدا للفكر الشيوعي أو الاشتراكي كما اشتهر في العالم العربي في عهد عبدالناصر أو الاشتراكية العربية في الجزائر في زمن بومدين، رفضتها فكريا لأسباب فلسفية ومنهاجية ومعرفية إبستمولوجية لا لأسباب سياسية ، فأنا لم أمس السياسة مساً مباشراً ، وإذا كانت هنالك أشياء سياسية معي فهي تأتي كنتيجة لموقف فكري ، لأني أؤمن بأنه إذا غيرنا الإطار الفكري تتغير لا محالة النظرة السياسية الخاصة بكيفية تدبير أمور الناس في المجتمع هذا هو موقفي من السياسة منذ البداية ولايزال هو موقفي وسيظل موقفي لأني لا أرى مخرجاً آخر للمثقف ولمن يريد أن ينعش التفكير الحيوي والواقعي في المجتمع الذي ينتمي إليه .

كيف انفتح لك أفق هذا المشروع الفكري في فترة الستينات التي كانت تعج بالأيديولوجيات ؟ كيف تكشف أمامك منذ تلك الفترة المبكرة ؟

أركون : كان هنالك أمل كبير أن تفتح أبواب واسعة لهذا المشروع في الستينات ولكن سرعان ما وجدت أمامي جدارية كما يقول محمود درويش ، نعم الجدارية التي تكلم عنها محمود درويش في أسلوبه الشعري العظيم المطرب والمؤلم في نفس الوقت – كما سمعنا البارحة في المحاضرة عن جدارية محمود درويش – وجدتها أمامي، أنا أحببت هذا التعبير «الجدارية» لأني عشت دائما كباحث عن الفكر وعن تاريخ الفكر الإسلامي بالتحديد وأمامي جدارية والاستشهاد بجدارية محمود درويش الخاصة به وبحياته ودفاعه عن قضية فلسطين واستشعاره بالموت وموقفه منه كل هذا عبر عنه شعرياً بالجدارية وهذه الجدارية موجودة لدى المفكر النزيه الذي يبتعد عن الأيديولوجيا ، والذي لا يقصد أبداً أي مكسب مادي أو أي مكسب سياسي ، ويتزهد كما تزهد الزهاد القدماء عن كل هذا ليتفرغ للفكر والدفاع عن الفكر والأنسنة عند ذاك يعيش وأمامه جدارية، ولذلك أقول أبو حيان التوحيدي معلمي وأخي وأبي إنه عاش في زمنه وأمامه جدارية ولا خلاف بين تجربة المفكر النزيه الزاهد عن جميع المكاسب الدنيوية والمتفرغ للدعوة إلى التفكير الذي يحرر الوضع البشري ،

لا يختلف وضع هذا المفكر عن وضع أكبر الشعراء مثل محمود درويش الذي حمل آلام شعبه الفلسطيني ، وعانى من الدعوة للقضية الفلسطينية التي يعرفها جميع الناس وتألم أيضا في حياته الشخصية ، أنا أربط معاناتي بمعاناة محمود درويش ، هو يعبر بقلم شاعر وأنا أعبر بقلم تحليلي فلسفي مفهومي.

لكن هذا الألم لا يظهر لدى المفكر فبإمكان الشاعر أن يعبر عن ألمه ومعاناته لكن المفكر غالبا ما تكون معاناته محجوبة.

أركون: نعم هو لا ينطق مباشرة بالألم كما ينطق به الشاعر لأن نوع الخطاب الفكري يختلف عن الخطاب الشعري، ولكن التجربة التي تولد الموقف المعرفي لدى المفكر وتولد الشاعرية لدى الشاعر متشابهة.

هذا الألم الذي عانيت منه كان من جهل الآخر أو تجاهله؟

أركون : لا وإنما من الفجوة الثقافية والفكرية الموجودة في مجتمعاتنا والتي وجدتها في مجتمعي الجزائري منذ صغري وهي بالتالي التي وجهت مشروعي في هذا المسار، ودفعتني لاختيار هذا الطريق المعرفي الشاق كموقف أمام هذه الفجوة التي مازالت تتسع ويتفاحل تأثيرها في مجتمعاتنا منذ زمن بعيد .

هل هنالك مشاق وصعوبات واجهتك في هذا المشروع وسببت لك آلاما كبيرة ؟

أركون: ليست آلاما كبيرة وإنما ألم فكري من عدم التواصل مع المعاصرين وعدم إمكانية التبليغ والتنفيذ أيضا ، مثلا في مستوى التربية والتعليم كان يمكن أن نغير البرامج ونوجه التعليم باتجاه آخر بدلا من الاتجاه الإيديولوجي السائد.

أيضا في المقابل نلاحظ أن المركزية الأوروبية دأبت باستمرار على تجاهل الإسلام. كموضوع للبحث. فأغلب المفكرين الأوروبيين وحتى من الذين تبنوا الاتجاه النقدي للفكر الأوروبي تجاهلوا الإسلام ولم يتناولوه في بحوثهم، وكانوا منغلقين داخل التراث الفكري الأوروبي. هل يسعى مشروع أركون أيضا بالإضافة إلى همه النهضوي العربي أن يفتح منفذا لهذه الحضارة الأوروبية على الإسلام؟

أركون:- نعم هذه أيضا جبهة أخرى ، هنالك جبهة داخل الإسلام وجبهة خارج الإسلام ، وهذا كفاح مع الفكر الغربي نفسه فهذا الفكر الغربي استخدم بالنسبة للثقافات غير الأوروبية من أجل إرادة السلطة أكثر مما استخدم من أجل البحث عن الحقيقة ، وأقول إن ما يسمى بعقل الأنوار استخدمه الأوروبيون لمصالحهم في مجتمعاتهم، ولكن في الخارج استخدم من أجل السيطرة على الآخرين، وهذه أيضا ظاهرة تاريخية وجبهة للمعارك والكفاح المعرفي مع الغربيين .

كيف كان صدى مشروعك الفكري داخل المركزية الأوروبية؟

أركون :- الأوروبيون لايزالون يهتمون بشؤونهم ولا يهتمون بمصائب الآخرين، وهم لا يحبون من يقول لهم أن تلك المصائب ترجع إلى مسؤوليتهم التاريخية لأنهم مقتنعون أن جميع مشاكلنا تتعلق بمسؤوليتنا نحن فقط وتتعلق بالإسلام لأن الإسلام جعل المسلمين متقيدين بعقائد غير متفتحة على العلوم والحداثة .

دكتور أركون رغم حبك وإعجابك الكبير والمعروف لأبي حيان التوحيدي ودائما ما تقول بأنه أخي وشقيقي وأبي وأنه يشبهني ولكن مع كل هذا نلاحظ أن أبا حيان التوحيدي الذي كان فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة يمزج في نصوصه بين الفلسفة والأدب في حين يغيب تحليل النص الأدبي عن مشروع محمد أركون . لماذا لم تهتم بالنص الأدبي؟.

أركون :- لا يصح أن يقال أني لا أهتم بالنص الأدبي ، فأنا أهتم كثيراً بالنص الأدبي وأقرأ الأدب وأعطي للأدب جميع فضائله في تكوين الثقافة والمعرفة في المجتمع فدورالأدب كبير جداً وأنا لا أذكر الأدب ولا أتناول النصوص الأدبية فقط بسبب عدم وجود متسع من الوقت للإطلاع عليها كما يفعل الناقد الأدبي المختص، والشيء الآخر هو أنني أقرأ النصوص الفكرية الضخمة جدا ، والتي تكلف وقتاً وعملاً لا نهاية له فبذلك لا يمكنني أن أجمع بين المجالين وليس بسبب عدم وجود الاهتمام أو عدم الرغبة في الاقتراب منها، فأدونيس ومحمود درويش صديقاي نتعاشر ويفهمانني وأفهمهما ، ونشترك في نفس المعارك ، أبدا لا خلاف بيننا مع أنهم يستعملون آلاتهم واستعمل الآلات الخاصة بي ، ولهذا سأكتب أكثر عن هذا الموضوع لأنه طبعا يجب أن تقول شيئا.

كذلك نلاحظ أن تحليل النص الأدبي دائما ما فتح أمام الفكر الأوروبي آفاقا جديدة في التناول والدراسة وكان النص الأدبي مغذيا ورافدا للفكر الفلسفي، فأغلب المفكرين الأوروبيين وجهوا تحليلاتهم للنص الأدبي باعتباره أحد مظاهر قراءة الواقع والمجتمع ؟

أركون : نعم ولذلك أنا مسرور مثلا للاستماع للناقدين صبحي حديدي ومحمد لطفي اليوسفي (١) الذين يقدمون للقارىء العربي أنواعا من خطاب النقد الأدبي الذي يلتقي مع ما يقوله المفكرون، وأنا أتفق مع جميع ما سمعناه منهم من حيث المنهج، فالمشروع الفكري منسجم مع النقد الأدبي ولا خلاف بين المشروع الفكري والخطاب النقدي ، لأن الوظيفة النقدية لكليهما واحدة ، وتستلزم نفس الأساسيات والمقاييس والمناهج لتكون سليمة على

المستوى المعرفي فإذن لا خلاف بينهما .

دكتور محمد : قلت في تمييزك بين القرآن الكريم والظاهرة القرآنية أنك تقصد به الفرق بين تغذية الروح الإسلامية بكلام الله تعالى ودراسة النصوص القرآنية كما ندرس الظاهرة الفزيائية أو البيولوجية أو الاجتماعية أو الأدبية ألا يعتبر هذا تعديا على قدسيتها التي تنطوي على بعد غيبي إيماني معجز؟

أركون : لا أرى أين هو التعدي على قداسة النص ، جميع المفسرين فسروا النص وقرأوه قراءة نحوية وقراءة تاريخية واسقطوا على النص القرآني أشياء تتعلق بالأمور الدنيوية ، فأين الفرق مثلاً بين التفكيك الذي هو عملية علمية وبين تفسير الطبري أو تفسير فخر الدين الرازي ، هل اخترق الرازي أية قداسة للقرآن ، بالنسبة لي لا أرى أين هو الخلاف ، هذا من باب تخوف المسلمين ، بل إن هناك من يتلاعب بالنص المقدس ويوظفه لمصالح بعيدة عن أية قداسة هذا جرح للنص على عكس الذي يحترم النص في مستوى معانيه وقاعدته المعرفية ومقاصده الإلهية ويحترم كل هذا ، فلا أرى خلافا مثلاً بين قراءة ابن عربي وقراءة فخر الدين الرازي للنص، وبين القراءة التي أدعو إليها باستعمال أساليب ومناهج جديدة أحدثتها العلوم الاجتماعية والإنسانية ، فكما أن فخر الدين الرازي كان يستخدم المعارف التي كانت لديه في زمنه من معارف طبية وعلم النجوم والرياضيات والجغرافيا والتاريخ، أستخدم أنا العلوم الحديثة الموجودة في عصري فلا أرى خلافا بيننا هذا ما خلق التخوفات والتخويفات التي يحاول أن يفرضها علينا الخطاب الاسلاموي وليس الخطاب الإسلامي الذي يحترم احتراماً كاملاً كلام الله وقداسته وإنما يدرسه بالآلات التي تتوافر لديه في كل زمان من أزمنة المعرفة وتطورها .

كنت في محاضرتك تتحدث عن الفرق بين الخطاب الملقى والخطاب المكتوب وعن رحلة الخطاب القرآني من الشفهي إلى المكتوب وقلت إن هذه الرحلة التي ارتحلها النص القرآني مهمة .

أركون : مهمة من حيث المعنى ومن حيث إنتاج وتلقي المعنى، فالمعنى يتلقى عن المخاطب أو يتلقى عن النص المكتوب ، وأنت رأيت المناقشة التي دارت في قراءة نص محمود درويش «الجدارية» فكل واحد من القراء والنقاد كان يسقط على نص محمود درويش ما تميل إليه نفسه إذن هنالك جانب مهم في أي خطاب وهو جانب التلقي ، نحن لا نعرف كيف استقبل الصحابة النطق بالقرآن لأول مرة من قبل النبي صلى الله عليه وسلم ، لسنا في ذاك الموقف ، ولذلك جميع المفسرين يحيلون إلى الصحابة ليعتمدوا على ما قالوه عن أسباب النزول مثلاً ، هنالك أسباب النزول التي لا يدركها الا من عاشر النطق الأول ، الالقاء الأول للآيات القرآنية لأنها أُلقيت شفاهية ، ولم تكن رسالة مكتوبة أعطاها الرسول صلى الله عليه وسلم للناس وطالبهم بقراءتها ، وإنما نطق بالقرآن ، والنطق يستمع إليه الناس ، وهؤلاء المستمعون يمكنهم أن يستفتوا وأن يستفسروا الذي ألقى الخطاب وهذا ما فعله الصحابة ، فقد استفسروا النبي صلى الله عليه وسلم في كثير من الأحيان ، مثلا في سورة النساء «يسألونك عن الكلالة» «وإن كان رجل يورث كلالة أو امرأة وله أخ أو أخت» فسألوه عن الكلالة لأنها كانت مبهمة والصحابة لم يدركوا ماهي الكلالة ولكن كان لهم امتياز المعاصرة لوحي القرآن .

ولكن الوحي سجل كما ألقي .

أركون : لا هذه مسألة أخرى لا أتكلم عن هذه المسألة أتكلم عن الواقع ، مثلا أنا أجري معك استجوابا ، أنت تنظر إلى وجهي الذي يقول لك أشياء ويدي تقول لك كذلك أشياء ولكن عندما تنقل هذا الاستجواب إلى شكل مكتوب فإن الناس لن يروا وجهي ويدي ولن يسمعوا صوتي وهذه كلها حاملة لمعان لا يمكن أن تنقل كلها لأن الشخص الذي سيروى كلامي مثلا سينقله بوجهه وبطريقته في الإلقاء ومن هنا أقول إن طريقة النبي صلى الله عليه وسلم في الإلقاء لا يمكن أن تعاد، فمن يمكن أن يعيدها كما هي ، هذه هي المميزات اللسانية للخطاب الشفاهي ، والمشكلة تنتهي هنا، وهذا لا يمس مشكلة القراءات ورواية النص هل هي صحيحة أم غير صحيحة هذه مشكلة أخرى لا أمسها وهي ليست مشكلتي .

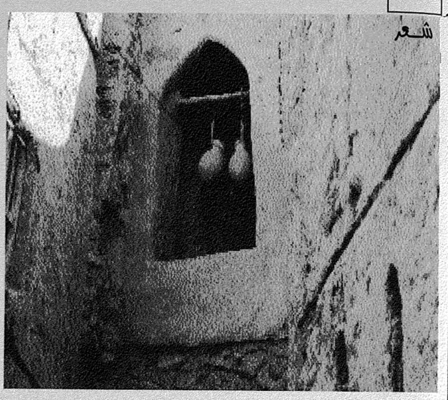
المشكلة إذن في كيفية التلقي كما تقول .

أركون: هنالك نظرية نقدية وأدبية ـ «مدرسة فرانكفورت» في ألمانيا ـ أحدثت اتجاها جديداً في النقد الأدبي ونقد النصوص بصفة عامة وهي تسمى بمدرسة «التلقي» فالتلقي يؤثر على النص أو الخطاب أكثر مما يؤثر فيه المؤلف أو الملقي ، هذه هي النظرية ، وهي نظرية كبيرة وعظيمة الأبعاد لكننا لم ننتبه إليها مبكراً ، هذا هو الفرق الذي أريد أن نظهره وهي قضية لسانية ، لا أحد يسمع كيف نطقت بكلمة «اللسانية» ماذا أريد بصوتي ؟ إن الناس يخونون الخطاب فمثلا في المحاضرة التي ألقيتها هنا في الجامعة قلت : تفكيك الخطاب الديني ولكن أحد الأكاديميين تدخل خلال المحاضرة ، وترجم ماقلته إلى تغيير بنية الخطاب الديني أين كلامي ، كنت حاضراً وسمعت ، إذن اشهد بهذا ، أين كلامي من كلامه فقلت له : أعوذ بالله . اشرح هذا لتظهر بشائع وفضائح التلقي التي يتورط فيها الإنسان حتى ولو كان هذا الإنسان أستاذاً جامعياً .

---

(١) ورد اسم الناقدين ، لتوارد تواجدهما مع محمد أركون في مسقط والغاء محاضراتهما متزامنا مع تواجد محمد أركون في مسقط .

شعر



رابيسك

محمد علي شمس الدين *

هل تنقش اسمك فوق الماء؟
أم فوق الحجر القاسي؟
أم في دفتر أسماء المفقودين؟
هل بالنار
أم الحبر
أم الإزميل
أم السكين؟
يا هذا الرجل الصفصاف
دموعك تجري من أعلى جفنيك على قدميك
فتشربها الأرض العطشى
ويطول نواحك بين يدي عراف الريح
كأنك أرغن أحزانه

فإلام
تدوم أغانيك الثكلى؟
- وخيالك يسقط عن سرج حصانه-
أنت صنعت بحارا
في ذاتك حتى ... تغرق فيها
وقطارا .. حتي يرحل عنك
وصيادا حتى يصطادك من طلقته الأولى
وأقمت صروحا كبرى لرفاتك:
أهرامات
ونواويس
وزقورات خرساء
وقبورا يتمنى لو يسكنها الأحياء
الدود تسلى بعظامك أياما
وزحافات الأرض السفلى
عاشت أياما أخرى، ومضت
ومضيت، فمن يأكل من؟ عجبي
وأراك تشاغل نفسك بالصورة أو بالتمثال
تجعل أنفك أجمل
والعينين
ومهوى العنق علي الكتفين
لكأنك في جبل «الأولمب» يحف بك الأبطال:
اللفتة لحظ غزال
والنظرة أصل الحكمة
والشفتان صراخ الشهوة
فإذا ما اكتملت صورتك المرسومة بالياقوت
أو تمثالك وهو على قاعدة وسط الدنيا
يتعالى فوق سنام الكون على صهوة مهر جامح
أبصرتك تهوي مثل الظل على الطرقات
وتذوي كالخرقة، ثم تموت.
كيف تموت؟
عجبا...
كيف تموت
هل أنت دم

★ شاعر من لبنان.

وعظام
ومفاصل يضربها النقرس حتى تهوي
أم أنت الجبروت؟
قطعت رأسك سالومي في رقصتها
فتدحرج بين النطع وحد السيف
أجب يا ... يوحنا:
- لم يبعث يوحنا حيا -
فلماذا تبعث أنت
ولست سوى
ملك
أو لص
أو مجنون؟
لست سوى «نيرون»
وإذا كنت مسيحا
فلماذا لم تصلب؟
وإذا كنت رسولا
فلماذا لم تخرج من أرضك
أو تقتل
أو تغلب؟
وإذا كنت من الشعراء
فمن منهم يبقى؟
وبأي لغات الأرض
تتم مخاطبة الفانين؟
وإذا كنت من العشاق
فحبك ممهور بالموت
وقلبك منذور للتنين
انظر
هل تبصر غير سحاب
يرحل خلف سراب
يرحل خلف سحاب
خلف سراب
... حتى آخر أيام التكوين؟
وسطورك هل هي إلا:
سطر في الماء
وسطر في الريح
وسطر في الرمل
وسطر في ألواح الطين؟
أتقن خطك فوق الماء
وخل الريح تنبت أقدامك في هودجها
وعلى الرمل أقم كالنمل قصورك واسكنها
سترى أن الممحاة ستكتب سيرتك الكبرى في الطين
ولماذا أنت تغامر
تحت سماء لا تبصر؟
أو فوق تراب لا يسمع؟
يا هذا الغافي
المفتوح العين، وليس يرى...
حبلك مقطوع
من سرة آدم حتي يومك هذا:
لم يوصل بالباء اللام، فماذا تصنع؟
لكأن إمام الشك الضاحك،
حتى تبرز في الليل نواجذه،
والساخر في سائمة هلكى
ومن البشر الخاوين
لكأن إمام الشك، المبصر في قاع عماه،خطوط الحكمة
أكثر مما يبصر صقر جارح
يقبل نحوك مندهشا
ويشير بسبابته : انظر
هل تحلم
أم تقفز مثل الجندب في ماء مالح؟
هل يخفق حولك غير فراغ مزدحم
وفراشات تصعد من جوف التاريخ
لتحرقها شمس التكوين؟
يا لجمال رماد التكوين!
يا لجمال العدم المتراكم في القاع
كما يتراكم وحل فضي
في بئر مهجورة!
حدّق في أصل الصورة
حدّق في ذاتك
هل تبصر فيها شيئا ما؟
طفلا يحبو؟
ولدا يلعب
أو رجلا مكتمل القوة يسعى في الأرض

يحب امرأة
يتزوجها
ينجب أطفالا وبساتين؟
هل تبصر حقا، أطفالا وبساتين؟
طفلا يحبو
ولدا يلعب
أو ... رجلا..
أم لا شيء على المرآة
ولا شيء أمامك أو خلفك
أنت الآن وحيد
وتحدّق في هوّة أحزانك..
ترسم فوق الماء خطوطا ودوائر متقنة
وتسميها الأيام
وتعمّر منها بيتا
مجدا
بحرا وتسافر فيه
سريرا
عرشا
قبرا... وتنام
فنم .. حرستك الأحلام
ونم .. حبستك الأحلام
لكن..
حاذر
فالنوم على حد الرؤيا
كالنوم على حد السكين
حاذر
حاذر
حاذر
حا ....
......
......
......
ولماذا أنت تغامر في بحر سكران؟
بحر كالبر شواطئه تخرج منه
ويغرق فيه الربان
وقل من أنت؟

وماذا البحر
وماذا البر
وما البحارة
والمركب
والشطآن
البحر هو القرصان
البحر أتان، يركبه الموج وتلجمه الأرسان
يا لنحيب نوارسه!
وصراخ الرغبة في جوف لآلئه!
يا لبهاء الخوف الكامن في جفن الغرقى
وجلال الرعب إذا امتزج البحران!
لا برزخ يفصل بين الجبلين المائيين إذا التقيا
فلتلق عصاك على هذا السحر
وفز (يا نوح) على الطوفان
- لا شك بأنك لست نبيا
حتى تعبر فوق الماء
وتخرج كالعصفور من النيران
وبأنك لست سوى ملح فيذوب
ولست سوى صدأ لا يطفو
وجناحك من صخر
ويداك معطلتان
وقلبك ليس على وشك المعراج
فخذ حذرك من قلبك -
وأنا لست سواك
فما لي أخرج منك
وأجلس مبتعدا وحدي
لأراقب موتك في اللجة؟
مجنون خطاك أنا
والظل
وسيد أشباح العتمة
وأنا أنت
فنحن - وإنا كنا ضدين - لمجتمعان
ويدي
تذهب كي تلمس جرحك
حتى يبرأ
فلتهدأ

فقد اضطرمت أحشائي فيك
وعراني وجد المجذوبين
فأنا السكران
وسكري فيك
فصبك في كأسي
وتعال
وهيت لنا..
لا أعرف من منا كان الخمر
ومن منا كان الساقي؟
ومن الصاحي
ومن السكران
وما الكأس
وما الساقي؟
لكأن السكران بسكرته
سكر الندمان به
سكر الندمان
ولم يصحوا
لا يعرف ينبت أم يمحو؟
لكأن السكران هو الصاحي...
وشربتك حتى نضبت كل دواليك
فيا خيام أنا تاليك
وأنت الأول (ما أجملنا)!.....
أنت السابق
حتى يرد اللاحق حوض معانيك
وثالثنا قدح الرؤيا
تخرج من بيتك ليلا
وتشردني
وتغامر في التيه
فأحمل خلفك زادي
وعصاي وجعبة أحوالي
وتفذ خطاك
... فأعشاني هذا الوهج الصحراوي
وأذهلني
حتى حجبتنا الفلوات
ستفرقنا السنوات
وتجمعنا الكلمات...
ويمر زمان
لا يعرف أي منا صاحبه

أين يهيم...
ولدت أنا في «نيسابور»
- وأنت مقيم فيها -
وتبعت الى بيتك قلبي، حتى ألقاك.
ودنوت، فخانتني قدماي،
سألت إمام المسجد عنك
فلم يسمع
وأشار الى باب الحانة
فدخلت
وجدتك وحدك
منتشيا، تبكي،
والخمر يغطي لحيتك البيضاء
جميلا
وتصلي ركعتك الكبرى في الدم
ودنوت فلم تحفل بي
وأشحت بوجهك عن وجهي
ماذا يغويك
وماذا في جعبة أسرارك؟
ولماذا تحجب عني بهجة أنوارك؟
وأجلت الطرف قليلا حولك
حتى أبصر آخر أحوالك
فوجدت على السجادة خاتمك الفضي
(وكنت أنا نقش الخاتم)
ووجدت مدينة علمك مغلقة
ففتحت الباب
ووجدتك تمضي في غلس الظلمة
نحو «حراء»
فنمت على حد وسادتك البيضاء
فلماذا
تتركني منقسما؟
ولماذا لا تجمعني، كالطير،
وتمنحني أسباب رضاك؟
فأرى
- في رأسي - تخرج في الليل
فراشات هواك
وأرى...
وأرى نفسي.

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الاسكندرية

الغفـــران

نزيه أبو عفش *

«لا يا كاليفولا، أنا لا أكرهك بل أراك ضارا وقاسيا وأنانيا ومغرورا، ولكني لا أقدر على كرهك لأنني لا أعتقد أنك سعيد، ولا أستطيع أن أحتقرك لأني أعلم أنك لست جبانا»... البير كامي ...

الآن، اسمعني يا كاليفولا:
أعرف أنك أنت من كسر قلبي
(أيام، كان قلبي الذهب الصغير
مايزال مشغولا بضخ ماء الحياة
في ساقية الأحلام الأولى..)!..
أعرف أنك أنت من فتّت حياتي
كغيمة مهترئة في صندوق زجاج أسود.
أعرف أنك أنت من جعلني أندم
لأنني لم أخلق بقرة.. أو حرذونا..
أو ضفدعة نقاقة على حافة بئر.. هناك،
وأنك أنت من جعلني
- أيام كنت ما أزال قادرا
على الايمان بخطيئة الأمل -
أكتب على حائط ذاكرتي:
الحياة موت يطول!!..

رضيت بما لا أرضى..
وخفت مما لا يخيف..
وتعذبت..
لكن ، أغفر لك.
.. .. ..

جعلتني أشرب الجنون مع كأس حليب الصباح
وفي كل صباح، كنت أسأل نفسي:
«والآن - معك أو بدونك -
ما الذي يمكن أن أفعله بحياتي؟!..»
حياتي ؟
حياتي التي، الآن ... أغفرها لك.
إذن .. أغفر لك.
.. ..
وفي المتاه العظيم
تحت ناموس ظلك القاسي
كنت أسلم أمري لأبالسة الخوف
أسأل الهواء: «هل أنجو؟...».
حسنا .. ونجوت.
(من يراني يظن أنني نجوت
بل ، ويظن أنني كنت أحيا!..)
..وغفرتها لك.
.. .. ..
وفيما كنت أحاول أن أفتح باب الحياة
راجيا أن أدخل
كان جبيني يصطدم بظلماتك
حتى ينشج وتسيل منه دماء حامضة!..
أما أنت ..فلم تكن تُرى
ما يُرى كان وحده الظل
(قناع الظل!..)
وخلف القناع
كان فقط : الهواء الأسود..
والدخان الأسود..

* شـاعر من سوريا.

والنذر السود..
وزبد الحياة الأسود..
وموت أبيض
ينتظر،وينتظر!!..
فقط ، كنت ظلا (قناع ظل..)
لكن..
- تحت ثقل قناع الظل -
كانت صورتك محفورة على دماغي وثوبي ولساني
وحائطي وشمع صلاتي ودفتر أناشيدي
وضفيرة امرأتي وغشاء قلبي الأحمق المريض..
كنت تأكل معي
وتنام معي
وترصد السماء
وتبيّض القصائد
وتنهر الطفل الباكي
وتسمم الخلوة
وتظهر كالقطبة النافرة في نسيج الأحلام!..
وفي معصرة الظلام التي
تطحن البراءة والأمل وطفولة القلب
كان كل شيء يتحول
الى دم مظلم وسميك كدماء الحراذين!.
لكن ... غفرت لك.
.. .. ..
عبدتك .. حتى أشركت بنفسي!..
صرت أصرخ في وجه السماوات : آمني بي..
وفي وجه ظلك : ارحمني..
وفي وجه نفسي:
«من أنت..
ساعدني لأكون نفسي!..
حتى تحول ظل نفسي الى أسمال ظلّ خائف..
خائف .. ويخيف !!
ذلك ما لا أغفره لك.
لكن.. غفرت لك.
.. ..
أعرف أنك أنت
من كسر قلبي وقلوب كثيرين..
أنك أنت .. من جعل الهواء مرا
والأمل مرا
والعبادة مرة..
ولقمة الأحلام أمر..
أعرف أنك أنت
ظل الهلع السري
الذي يحفر في ظلام نفسي
وينبع من ظلام نفسي
ويتفجر في مرآة نفسي
كينبوع ظلام طالع من صخرة ظلام!
أعرف أنك أنت
من جعل الأطفال يبكون
لأنهم ولدوا تحت سقف ظلامك القاسي
والأمهات..
لأنهن تركن أرحامهن تخصب
تحت سقف ظلامك القاسي
والرجال ..
لأنهم أوقدوا شموعهم.. قدّام وثن ظلامك القاسي
والأموات
لأنهم لم يظفروا بنعمة الموت
بعيدا عن سقف ظلامك القاسي
.. ..
أعرف .. وأعرف
وأعرف .. وتعرف..
أما الآن ، أما الآن
وقد أتت الساعة التي حلمت بها دونما إيمان..
أما الآن، وقد أتت هذه الساعة،
فلا فرح.. ولا ضغينة..
فقط، سأمشي
خلف ظل نعشك الهائل المديد
بلسان أبيض
وقلب دامع
وربطة عنق سوداء...
وسأغفر لك..

في ذكرى ساعي بريد

وطـن الرسـائل

رعد عبدالقادر ★



في صباح من صباحات الأساطير، وقف موزع بريد
وركن عجلته الى جذع صفصافة وألقى بالرسائل الى
الماء وزرر سرواله ودخل المدينة.
في ظهيرة ذلك اليوم نشبت حرب بين فراشة وضوء
كانت الحرب ساحة كدفتر مذكرات في سفينة غرقى
ساق موزع البريد تسحب عرجها الخفيف الى شارع
خلفي
يدور حول مقبرة هناك نسي حقيبته
وبُعثر من في القبور
في الليل كانت شمعة تموت على ساق بندول أعرج
: اكتبوا
اكتبوا إلينا
ابعثوا برسائلكم
ابعثوا
اكتبوا اسماءكم على ظهر مغلفاتكم الحجرية
سيصلنا البريد
سيصل البريد
سيصل
السماء وردة من دخان
نحن الشعب الذي يقرأ
في الصباح نقرأ
في الظهيرة
في الليل
في الأعياد الغاطسة كذكرى حليب
في المآتم الفسيحة كماء السواد
اكتبوا، فقط اكتبوا
كالأصابع تنثني عيوننا بالزهور على قبر ساعي البريد
نحن نقرأ
وأنتم لا تبعثون

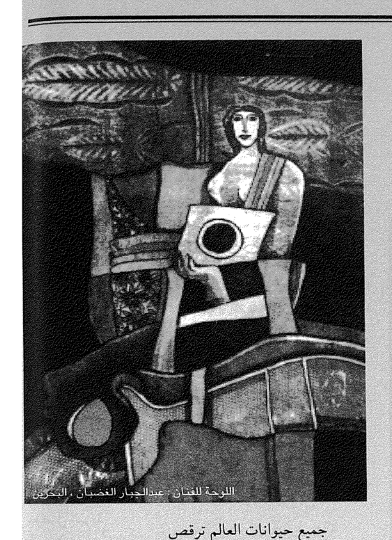
★ شاعر من العراق.

حملت الصمت حتى أضاء

أدريان ميتشيل

ترجمة وتقديم

هاشم شفيق ★


اللوحة للفنان: عبدالجبار الغضبان، البحرين

صمت

حملت الصمت مثل مصباح،
حملت الصمت
حتى أضاء

من أجل أمي

الشعر بامكانه أن يتمشى وحيدا
في منحدر من طريق الغابة المعتم
الى ما لا نهاية،
اذن سيترك القلب ليرى
إشراقات الترحاب
بصديق جديد.
يا لهذا الجمال
يا لهذا الضوء الدافئ
المشع عبر آلاف الأميال الذي يجعل
جميع حيوانات العالم ترقص
عندما تبتسم أمي.

نافذة مفتوحة

الحب
هو تلك النافذة المفتوحة،
ذلك النسيم الذي نتنفسه
في غرفة النوم، عبر النافذة،
الحب
هو شجرة دموع شاهقة
رُئيت في حقل نافذة،
الحب
هو حرارة السماء الدامية
خلف سحابات الدموع البعيدة-
التائقة الى الشمس،
الحب
هو كيف نستلقي هنا

★ .شاعر عراقي يقيم في لندن.

وننظر بتوق
الى تحديقة نافذة مفتوحة

تعليم رقصة الزولو

أنت هنا
لكي تراقب وتصغي،
واذا لم تكن كذلك
فأنت ضائع
إلى الأبد.

اسمك

الى ساشا وذكرى
السابع من نوفمبر ١٩٩٤

برتقالي هو اسمك،
لهبي هو اسمك
ويضيء الشال الحريري الاسم،
غابي هو اسمك
فيه شيء من الغروب،
اسمك يتسلق الإطار
في اسم المكتبة،
الاسم الصخري السليم
ذاك الذي يتحدى
كآبة قاع ١٩٩٤،
راقصا رقصة حب الحياة-
الاسم الذي يبتسم
ويغني كأشياء طائرة،
الاسم الذي يهز قلب الأم
والأب والأخت العاشقة،
وكل الحيوانات،
ساشا
الاسم الذي ترتدين
يتلألأ بالسحر والدفء،
ساشا
السر الذي يعني الحب
ويجعلني عاشقا ومعشوقا،
ساشا.. ساشا.. ساشا.

بتسعة عشر دولارا وخمسة سنتات... هايكو

ماركة تجارية
لبيجامتي الجديدة:
في الفجر وجدت
بطاقة السعر ملصوقة بي
وبثوبي الحريري.

استيقاظ في بعض الأحيان

عميقا في مركز صدرها
تنمو أزهار بلا أسماء
بأوراقها الصغيرة الملتفة،
تويجاتها تستدير
على بورسلان شذري،
مثل صباح الخامس من أيار،
أحيانا استيقظ
أحيانا أنام،
وأحيانا أعمل الاثنين معا
في مرة واحدة،
غالبا أحدق في تلكما الزهرتين الزرقاوين،
لأراهما تحدقان بي
بكل الحب
ولهذا لن أظمأ أبدا.

من أجلك وأجلي

الحنجرة هي هكذا
كلمة جميلة،
الحنجرة في الغالب
تنزلق من خلال كلمة،
طائر السمني
يغني بحنجرة ملاك،
مثلما أبحرنا في الماضي الى النجوم
بزورق ذي طلاء برتقالي

ربما في شهر أيار

كانت هناك لحظة،
بزغ فيها عنكبوت أخضر صغير،
يتأرجح عبر بقع الضوء الصفراء
في تلك الخيمة الخضراء الكبيرة،
ثمة شيء كان يغني
بصوت من التفاح.
النسيم لامس عظم خدي،
أو ربما كان على طرف أصبعي،
كانت هناك لحظة في الحديقة،

وكان هناك طريق رملي
ومخاريط صنوبر مبعثرة
في هذا الطريق الآخذ بالانحراف
بين لحاء الشجر الأحمر
وجذوره المجلوة،
كان هناك رجل ذو أنف أفطس،
يجدّف في زورق ملتصق
الى الأبد بين الهسيس المندفع
للماء على الجبين،
وترى الحشرة الشهيرة للمدينة،
كانت هناك لحظة في الحديقة،
وكان هناك صوت بري،
كشعرك،
لطيف كصدرك،
وكان هناك قطار تجلجل سكته
بشكل أجش
على حاف الوادي،
لذلك استطيع أن
أكون الخامس من أيار
أو الخامس والخمسين من تموز
أعرف انك حبي
وانك كنت هنا
حين كنت أنظر الى
هذه العلامة فوق قلبي.

صديقتي القديمة وشمس نيسان

شمس نيسان،
تقبل التورد الناهض،
شمس نيسان،
تداعب وريقات الأعشاب
على الجانب المائي،
وثمة كرسي خشبي
يتراءى في المكان.
هذا الكرسي القديم
سيكون لك،
وجهك في الشمس،
هذه الشمس التي تمتد
على طول النهر،
تميل اليك
وتصغي لصوتك،
نيسان:
صخور في النهر،
كرات البولينج
ومزلقة خشبية تحت الماء،
وهناك من يجدف في الهواء،
حيث القلاع ووحوش مجنونة
وطحالب مشعرة عملاقة،
واعجب بكل هذه الاشياء
وأنا أتسكع،
لكأني الماشي
بين مرج صخري لك،
المرج الذي تفضلينه كسر
في جزيرة قلبك العظيم،
نيسان في وادي الجمال
صيف مملح،
عطلة تطلق المياه
محتفلة بأنوارها،
رحلة ترتطم باتجاه
بحر خرافي،
في نيسان وجهك في الشمس،
مطوق بالأصدقاء
وهنالك...
في الكوخ الصيفي
العديد من الدهاليز،
حيث الشجرات ممتلئة بالنعومة،
وحيث الأعشاب
هي الأجمل في العالم،
هذه الأشياء
كلها تحيط حياتك،
الحب يبدو هنالك
مثل غناء سرب من الكلمات،
مثل قصائد لآلاف الطيور.

قصـــائد

عبدالفتاح بن حمودة ★

لعب «نيتشه»

نجمات ملصقة على جدران غرف عائلات كثيرة،
أسود من ورق مزين ببهجة التصفيق وشماتته،
كرات وملاعق ذهبية عالقة بالأرجل والأفواه،
المجنون يحض على اللعب بالأقدام،
بينما الأفكار والكلمات تسبح في الهواء دون قبعة.
.. صور أخرى نسيها الشاعر عن طيب خاطر،
نامت ، حذوه، قرب مرآته الهادئة في الريح.

بكاء في الملهى

قارورة الخمر الفارغة أمام الرجل الوحيد،
آخر ركن في الملهى،
قارورة تؤلم النادل لأنه لا يشرب،
لذلك كان يبكي كلما رأى يديه متعرقتين
من أثر الهواء المجروح.
يتقيأ النادل في آخرة الليل وعيناه ملتصقتان بالقارورة الفارغة
الملقاة آخر ركن في الملهى.

أغنية بدوية

خضراء أنيابها دائما.
حادة مثل سيف نظرات الشاعر في الليل،
ترديداتها تبكي الأشجار بألف قطرة غزل.
نغماتها المكسورة،
تعجب يده المضيئة.
تشده الى ريح تكنسها الشمس بنهدين جميلين.

مشهد صباحي لشاعر

لم يسم نفسه ظلا، سمى رقصه شجرا وهمى مثل أمطار الصباح،
طفلا يلتذ بأصوات الموتى ويصب الماء البارد فوق عاصفة النساء،
سمى نفسه برقا واضحا وجميلا.
نام على الرصيف ولم يجد قمرا يبكي عليه.
نام حتي الصباح ووردته قبضة هائلة مثل «العالم»،
وحدها الأمطار صبت على أقماره روحها ومضت..

سلام سري

قطتي رائعة جدا في الليل وأجمل في الصباح.
هل رأيت عمود النور بداخلها؟
عمود جمال شرس هي.
أمضت أعواما في مثل أمور بسيطة،
حيث لا مكان هناك ولا أحد،
أقدامها في السماء وروحها في الأرض،
بينما كانت الشوارع كثيرة أمامها.

دفء

لقد كان ثلاثتهم أصدقاء،
الطفل الصغير ذو الشعر الذهبي والقط الرائع والقيثارة العمياء،
مات القط الرائع في الليل السابق،
صرخ العازف الصغير ذو الشعر الذهبي : لقد كان صديقا.
حزن ثلج الصباح،
العازف : قيثارة دمه الدافىء
والأمطار تأتي من ذهب الموت

من كتاب «مرايا»

★ شـــاعر من تونس.

قصائد

صلاح دبشة ★

دهس
في كل مرة
يدهسون روحه أمام عينيه
كان يتفرج
لم يستطع أن يصرخ
منعا للإحراج.

امرأة
المرأة التي تصرخ
جعلت زوجها شارعا
قلبه
يلوح للسيارات.

عجوز
عجوز فقيرة جدا
ووحيدة
لا تقوى على الكلمات
التي ببطء
تخترق فمها الى الخارج
وتصل منطفئة
الوقت
ينمو في جسدها
كمرض.

أسرار
لا يخبر أحدا
عن الذعر الذي يصيبه
عندما يكون وحيدا
في الظلام
من كائنات غير موجودة.

مجرم
مجرم
يعض أصابع الندم
مازال متوحشا.

خيال
بنى عمارة في خياله
من ستة أدوار
لم يسكنها أحد
كانت تخر.

جدار
الجدار
المليء بعبارات اللصوص
والمجرمين والقتلة
أسمع دقات قلبه.

نار
مشكلة النار
إنها دائما حارة.

ستائر
الستائر
خلف النافذة المغلقة
منذ زمن طويل...
تحلم
بصخرة طائشة.

كأس
الكأس المكسورة
لن تحملها يد بعد الآن
وفي الوقت نفسه
لن تدهسها قدم
ياله.. من فراغ

★ شاعر من الكويت.

قصـــائد

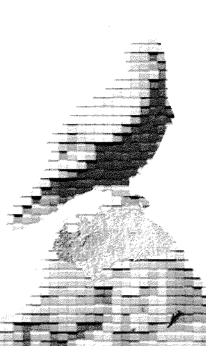
رنـدة العـزير*

ذاكـرة

من ألف لون
سحبت نسيج وجهك
هممت أخبيء وجهي فيه
تماهت الملامح والتجاعيد
وما أمسكت إلا رمال الوقت!
كل هذا النأي بين صوتي وصوتك
يسرد حكايات تعب وآهات
حين تقفل البلاد أبوابها دوني
وأسقط أمام رماح المهزومين
لا صوت يأتيني
لا حنين يشعل حنجرتي
وأنا أنقّب عند الجسور المعلّقة
عن بديل للعمر والتيه...
هل تكون مقصلتي الأخيرة
وبقايا رماد تعفّن في الذاكرة؟
لو أستطيع عبرت الريح
وألجمت الأفق بالأفق
لا حزن يكسر دمعتي
لا صباح يوقظني
نمت وأهل الكهف ينتظرون
حلم عودة الى عينيك

* .شاعرة من لبنان

والرماح مهزومة...
يهزني تشظي الألوان
قضيت دهرا أجمعها
أحييها
وأتلفها
وما رقد في قعر العين



الا بلاد أقفلت أبوابها دوني!

رحـيل

علام أصحو غدا
وصوتك مبعثر بين أشيائي
خزانتي
كتبي
وأوراقي...
لـمـن أحضـر كـل الأحـلام، كـل الحكايات
وأسرد خواطر أيامي
أحيك الجوارب والطفولة
أسرق من عينيك صلاتي
في رحيلك سكتت بلابلي
هاجرت كل الجهات
أواه لمن أحكي بعد اليوم عن القمر
في غربة شدت قوسها الى صدري
نقشت حناء تروي ظمأ العروق
خطوطها السمر تحزنني
تعيد تشكيل ذاكرتي، ترهقني
يبتل قرص الشمس
يبكي ويسكنني
أرتق جرحا أجوف في أحشائي
ألوّح للتراب
يكبر ثقب القلب ويدفنني!

برزخ الطين

زهران القاسمي*

تكر على البال سوسنة، تضيء
وصية برجي
اماثله في الهيولي
اشاهد نوحي نوسا
أخال الصهيل بقاعا مررت بها
انبثقت ملائكة، انبياء، شياطين
أكتظ، تجار بالانشطار الحدود
× × ×
ما التيه، ما التيه
سقف الضريح، ومعنى تسافر اشباحه
مخاض من الطين
رقية ماء، مرثية، زهرة ذابلة
عنقاء تنصب فوق الطقوس
× × ×
هذا وجه اخضر أعلى السفح
يتجمهر بعدا، بعدا
يصعد من قريته، يحني قوسا، يلثم خابية
يتتبع ثيمات البرق
يهوى فهرسة الخيبات
يكتب لامرأة تسكب مغناطيس الفوضى
اخضر اخضر
بحرا يتأرجح من عينين من القش
يكتب لامرأة خضراء
عن ليل الوحدة، عن حلم
راوده منذ ثلاثين من العمر
× × ×
تستقر المنازل الى وثن
يزيح عناء الاساطير
قرابينه تتكدس متخنة بالهياج
والرماد الخرافة
والابدية صلصال، يتكاثر في العزلة
يبيض، يحلجه الطير، امس
بعسكره آهلا مزاج النشارة

كيف غنى بأروقة التيه طاؤوسه؟
مندلعا بمسوخ الهشيم
كيف تدلق قهقهة غيمة؟
كيف يولج دالية صحوها؟
دون المرور على برزخ الطين
اساطيله النبوية تبدأ من حيث
تفرك نورسة عينها
له يخفق العشق
له يزرع الخصر بالقمح، بالبوح
اعلاه مزج الحكاية
اعلاه ضوء، اعلاه ليل، اعلاه ماء
اعلاه ملح الخفافيش
بأقماره لف تاج السقوط
× × ×
هذا وجه اخضر
يصعد من قريته
طلسمة الغيب بأبعاد من فصل الغربة
وظلال العشاق المقطوفة من درب الزنبق
محجلة بالزرقة، يرمي بصرا
نحو امرأة تسكب مغناطيس الفوضى
اخضر، اخضر
نحو السهم القاصد ناحية القلب
نفس الهذيان يرافق لهو النيزك
نفس التقويم المتعري
افعى ترتفع نخب الغائب
كبش يقطع نور اللحظة
مات غبار الوجه الاخضر
ارتطمت طينته بالضوء
قمر يرعى نعي الهدنة
منذ ثلاثين من العمر
يبني قافية يهدم أخرى
يهوى مطرا
يصوب نحو الماء النار
ونحو النار الماء

وحدي أهندس الموت

نبيل أبوزرقتين ★

قلت :
وأنا أساعد الشمس في تنقلاتها بين
البلاد
والملائكة أيضا تبني من ترابها
رؤوسا بلا أفكار.
دعني افتح هذه التفاحة
التي منها
يخرج ملائكة صغار
يجلسون معي بسلام
من بعيد أنادي:
تخرج الجثث برغباتها المحبوسة خالية من البرودة
والطفولة - إنما تعب الخطايا واضح
وكل جثة تحمل في يدها نهرا ممتلئا بالكوابيس
التي لها دموع طويلة
تشرب منها الملائكة
والأبقار البيض
اذن ما العمل؟
والأرواح
تطل من نافذة الغطاء
وأين الخوف الذي تركته يجادل أفكاري
وهي تواصل المشي
بحذاء مختلف
الله يدعو أسماءه معي
تغسل عرق العدم
وجزءا من المسافة

والوقت
هنا
تراب
لكنه يبقى هناك
يخلع له الانسان تابوته
وينادي
أيها الغارق في الحمى
بنات السيول:
وحدهن يهندسن الخصوبة
وحدي أهندس الموت
أيها الغارق
تتثاءب روحي
ألم تر الى ربك كيف مد الظل
وكيف سكب منه الأيام
فيخرج الماء عاطلا
وعتمته تكفي لاخفاق يدي
لكني أسمع نداء غامضا
يدلني على نبوءة منسية
تهب الكائن العلوي ظلا متقطعا
يهبط له كشهقة
تطفيء الخطايا المظلومة دوما
لتنال الأرض من جسدي
وتنال السماء
من روحي...

التي أساءت لصورة جسدي
جسدي المنسي
يصرخ إلي من البلوى

★ شاعر مصري مقيم في الامارات.

قصائد

علي الفــرج ★

حفلة في القرن الواحد والعشرين

لم تبق إلا بضع دقائق تحبو الى حافة العرس

والزوج يتمسح بخطواته

والزوجة تلبس أربع جهات مؤنثة

يقترب الاثنان الى مركز الذاكرة

لم تبق إلا دقيقة

والأعين مثل صحون الكعكة

وهما بين طفولة المسافة

لم تبق إلا خمس ثوان

أربع ثوان

يلمس شحنة أصابعها

ثانية

وبدأ تصفيق القنابل

معمودية

أتذكر يوم كنا نتعمد بماء الوحدة

كيف وقعنا في فخ الأثنية

ولبسنا قبعة المصطلح

الطبيعة

تنزلق النظرة

فتصطدم بثقل الطبيعة

جدائل قمح تتثاءب

فراشة مبرقعة بقضبان المتاحف

وردة مزكومة برائحة رجل

والعذراء

تتحسس رقبة المسيح

للصخور أصابع

نسيت الريح أعضاءها

في سخونة الدهشة

والليمون يتدلى من أكمام الأولياء

صخرية هذه الأصابع

لا تعرف الألم

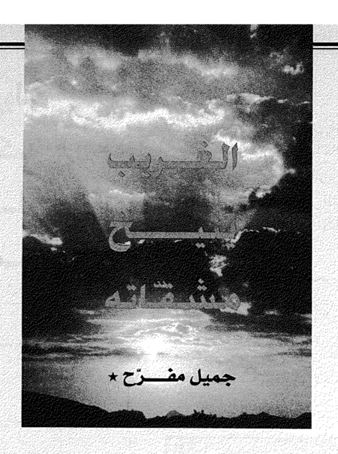
والماء لا يتسخ

لأنه ينتظر نضج الأفواه

والسديم يمشي على امتداد التقوس

ليجهض من رحم كربلاء

★ شاعر من السعودية.



غازلتني هواجسها فانتبهت
وقفت كسارية لا ترف لمعنى
انتصبت انتصاب أبي
قبل عشرين عاما
لتفتح صندوق أسرارها..
ما أمال أبي غير سر تبسمها
كان أبعد من صبره
حين عاد بلا نصفه حاملا
في جراب الهدايا
مواجعه .. ووصايا أب كان مستعجلا
كان أصغر مني
لذا لم أرث منه شيئا
سوى أن لا نصف للانحناء..
افترشت اتقادته واشتعالات توقي
على ثلج صندوقها
فأطلت المكوث..
استعدت ارتعاشي

على وتر جمدته السنون
لمعنى تبسمها حين قال لها:
افصحي ..
فالغريب ينيخ مشقاته
عند باب الوصول..
تندمت .. لا نصف للإنحناء
فألثم عشق أبي ووصولي الى قلبها..
بلغت محاريبها
فاكتشفت
بأني سبقت خطاي
إني حضنها
قبل عشرين قافلة
ووجدت بأن دمي منذ عاد أبي
كان منحنيا
فتماوج نصفي كسارية
باغتتها رياح المُنى
وانحنيت.

★ شاعر من اليمن.

سرولة الأفكار قليلة الأهمية

محمد الشيباني ★

الألم مشاطرة

أن تسكب في أوعية من تعرفهم
نواياك ساخنة،
لا يعني أنك أمسكت بنصف الألم
وتركت نصفه الآخر
للذين سيتركون طيرك
يعنون وكناته على شجرهم الزجاجي

الأعداء

لأننا لا نستطيع قتلهم
في المنامات
ونستطيع فقط رسم خطواتهم
بطباشير الليل
الخطوات التي ستستعصي في النهارات
اللاحقة على أسفنجة المشي.

الوارث

من يرث من التماع الكبوات أخلاطها النيئة
كيف يصنع من الأتناك الصدئة
مهاميز جياده؟!

جنية الدار

القطرات الهاطلة من ضرع جنية الدار
سمت فيني كهرباء العاشق!!
أسرج الأب «بغال الزير سالم»
فأغرقت يدي بسكر النوم،
وحين بكر مشمش الأنثى فيها
سيج الأب
جسدها بأسلاك المحرم
وفمها بزجاج الممنوع.
كأس الوحدة
طيرتني بجناح أرعن بعد ثلاثين عاما
الى امرأة أطفأتها ولادات سبع،
وفراش عاطل.



اللوحة للفنان: محمد عبلة

★ شاعر من اليمن.

صبابات مرتدة

أحمد اسماعيل ★

١

بيننا
يفتح الصمت أزراره
يتفصد آنية وجدار
بيننا
رشفة أغرقتنا -
ومرثية رتقت عرينا
بيننا
دمعة تغلق الباب على نفسها
وسلاسل مشرعة حولنا
بيننا
قبضة ، ونداء -
تعثر في صمته خلفنا
بيننا
لوحة أطفأت لونها
وعناق تضوع في صده ندما وشهادة
بيننا
طعنة ووسادة

٢

شجر يشب على أظافره
وأضلاع مفخخة
وخاصرة تبوح
لكأنها الطوفان منحسرا
يجفف في نبيذ الليل رغبته
ويغفو دمعة ثكلى
افتحي
فأنا على الطرقات لا ألوي
تركت العمر فوق زجاج قافيتي
وجئتك موحش النزعات
مغشيا على دمه
افتحي
للريح تذرفني
كبحار - أضاع الليل سترته
يفتش في زجاجته
فما أبقت له الأيام من قطرة
إني تبعتك في رماد الليل
تحت قصيدتي
في الموجة العذراء
في اصدافك العطشى
وكأن الليل مشغولا
قراصنة أمام الله
ما خفت موازيني
وكنت الطائر الموثوق في عنقي
فمن أنت؟!!

٣

الجروح قصاص
والتماثيل تخلع صلصالها
هل أقول : وداعا لأيامنا
للفصول التي أخطأت شرفتي
والنبيذ الذي ردني ظامئا
أيها العاشق المتصدع من خشية السر
بان الركاب، ودلت عليك القوافي
هو الليل يفتح شريانه
والقصائد مخضلة
دققت على بابها خيمة
وأقسمت : لا أبرح الأرض حتى أراها
(أو يأذن لي قلبها)
ولكنها حينما أبصرتني - رمتني بأسوارها
واستدارت
وأنا الآن مازلت في خيمتي
أنتظر!

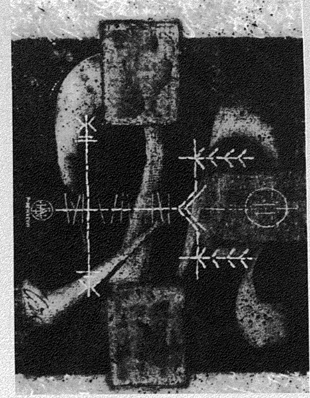
٤

كان يشدو وعيناه مفتوحتان
يمشط جيتاره ويميل
فتنهض -تاركة كأسها
وهي تقفز فوق سلالم أغنية تنثني
طرقات من الصمت تصدح حين تميل ، وتنسلّ -
مرمية
رغبة ، تتنزل من سفح حنائها
خصلة - أم تراتيل معصية
خطوها ضفتان
صدرها شوكتان
والمغني يجفف أصباغه ويحوم
فتربّد نائية
وأنا بين أقفالها ونداءاتها
أتضور صبّا

★ .شاعر من مصر.

د لا لا ت الحروف

عماد جنيدي ★



لوحة للفنان لويس البيرتو ، فنزويلا.

الألف

إنه مايزال يلعب برأسي
كلما رأيته شعرت
أنني أراه للمرة الأولى

الباء

اقترب رحيل أبي
بعده
لن تعني لي شيئا

التاء

توفي أعز أصدقائي
أو رحلوا
كانت في طفولتي التاء
حبة توت ينقرها عصفور

الثاء

إذا كانت علامة رفع المضارع
ثبوت النون في آخره
فما هي علامة ثبوت الإنسان..؟!

الحاء

كم بتنا نعاني في بلادنا
من الإفراط
في ممارستنا للحرية
شكرا للأنظمة
شكرا للأديان

الخاء

الأخ الحقيقي
النقيض

العين

بها نرى النساء الجميلات
ونري البحار الزرقاء
ونرى الذبابة والجرذ
وبها قرأت أشعار المتنبي وأدونيس
وسواهم كثيرون
ذات يوم ستغمض والى الأبد
فأبيت كأنني لم أنوجد
يا لقسوة وغرابة الأقدار

السين

سرت في الطريق
منذ ثلاثين أو خمسين أو مليون عام
وأنا أسير
وحتى الآن
لم أجد أحدا
لأسأله
الى أين يسير بي هذا الطريق

ش

شربت الكثير الكثير

★ شاعر من سوريا.

كم تكسّر زمائي
وأبدلته بزماء آخر
أشرب لأضيع فألتقي
وأشرب لألتقي فأضيع
غير أنني كلما شربت
أجد أصدقائي
نياما في ذبالة كأسي الأخير.

الصــاد

صرت الآن أدرك
كم أنا طفل وواهم
«ودون كيشوت»
خاصة .. حين راهنت
علي أمة
لا تتقن إلا الصراخ

ض

ضع حلمك
على سرير موجة شاردة
ودعه يستقر آخر الأعماق
متحولا الى حلزون
يصير الى لؤلؤة العمق الخالدة
إن لم نحل الأحلام الى لآليء
فما جدوانا

الطـاء

طارت كلاب اللانهاية
باحثة عن آخر الكون

الظـاء

ظهر القمر في شوارع المساء
يلاحق نجمة تلبس فيزونا - شفاف
فراودته وسبقته
الى الفراش وهي عارية

الـراء

رب خطأ قاتل
يكون الفعل الصحيح الوحيد
الذي اقترفته في حياتك

الطـاء

هكذا انتحر حاتم الطائي
دون أن يورد سببا لانتحاره
أعتقد جازما
أنه انتحر
احتجاجا على البخل المحيط به من جميع الجهات

الظـاء

يؤلمني ظفر رجلي اليمنى
منذ زمن بعيد
ليت أني بلا أرجل
ليت أني عصفور تين
يصطاده أمي.
يأكله مع كأس عند المساء
ليت أني عدما كنت
عند انوجاد العالم.

لام

حينما لامست يداي النار
أدركت
أن اللام
حرف لا يصلح للاستفهام

الواو

سافر قطار درعا
ليته لم يسافر
سافرت القطارات ... جميعها
وبقيت في المحطة وحيدا
نمت من شدة تعبي
أدركت حينما أفقت
أن الواو
إن هي إلا كلب يعوي آخر الليل

اليــاء

وأخيرا
إن النهاية تأتي
فدعونا نروح صوب النهاية
ربما قد تكون
وأحلف في الواقع العربي
أن النهاية
تعني البداية.

بقيامة النشيد طائشا كنمر

هاشـم ميرغني ★

(كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الثانية؟)

شهابا رصدا يمرق الأخضر بن
يوسف بين أوراقه /طليقا من
قيد
أسمائه للبياض المحبب
للروح،
هكذا شرع الأخضر اذن:
اللحظة الأقل توقعا لفتوحات
الكتابة/وهلة عماء الحبر
واطباق العي يشرع/تندب حروفه مثقابا يفري
خشب الورقة
وبالدم الزكي يبني ست فراشات وقمرين.
هكذا اذن،
ينفض الحبر عن وجهه، ويرفع كائناته حتى
ذؤابات المعنى الذي
لن ينبجس نبعه أبدا دون جراحات ورماح . من
ينغل الآن
جرحه لقيامات النعت؟ ومن يضفر لهذي الفلاة
نهاراته
لتنهشها الجارحات؟ سيمر الآن بقمرين، ونبع
صبايا، وبازلت
صوى لحين وصوله لعتمات الضوء ،/ ومن نقطة
حبر واحدة
سيشكل مخلوقاته كمايهوى:
ثغر الصبية التي سيجت شرايينه بالرياح، البنات
اللواتي يوسدنه
النطع ثم ينكرنه أمام الخليفة ، نسوة يوسف في
طقسهن العائلي البهيج، وما يفتح الليل من
أبواب وحشته الأزلية - من راجمات
يمحو الأخضر بن يوسف ما كتب موقنا أن نبع
المعنى لن
ينبجس أبدا من متاهة الجنرال، من بين يديه،
وحتى لا يبهت

أن تسائلني قليلا،
عن لغز فوضى الدال والمدلول
في لغة نسميها بهارا للشجر
للريح ذاكرة المطر
للون
أن يرقى انحناءك
مارقا
من قمقم الباه الفصيحة
جذع صوتك
راسما بالضوء
بنتا تستحيل على يديك حمامتين
وتنطفيء
لي
دفقة الطمي الحبيسة
في نحاس النهر
نسغ بداوة النخل التخلق
في مشيمتها
ولي
شهقة الطير الذبيحة
قبل رفرفة الولادة
وحشة البرقات
بسملة النشيد المر
صوان المقدس
ساحة أولى لهجرته/ الغناء
تنفلت قصيدته ، الأخضر بن يوسف، وينفلق
كنواة.
كيف يلملم الأخضر ما انتثر من آنية الكتابة؟ !

الناقد الفوضوي بالتباسات
التأويل لا يعوزه الايقاع /البحر،
ولا النص/ المدى. يتوهط
الأخضر بن يوسف حينها قصبة
الوقت،
ليكتب كما لن يكتب أحد:
(للقلب آيته المضيئة)
لانفلات الروح أن يلج التحدد
في حليب للقصيدة
للقصيدة

★ شاعر من السودان.

هاهو
الأخضر مرة أخرى أمام
الأبيض/المستفز/العصي يستنزل
رحماته لانفلات المجرات من ساحل
السبي/لبهاء سنبلاته الألف
/التنور صلصاله مارقا بين طين وماء
له جحفل المارقين/استغاثات الطرائد/جمهرة
الطالعين من
الصحو /سلالات الرافضة والزنج / وما تحلب
من ماعز في
الأراضين.
به ما يفتح الله للناس من رحمة، مهماز سمواته
وردة كالدهان،
بسملة الوقت والطافشين، حنطة جماع مبعثرة
في الأعاصير.
لا يأبه لقساوة الفلز، ولا لتحولات الكيمياء،
ومثل منجنيز
هش لا يتأين نصه بالحرارة، ولا يتبلر الى ذهب.
دوائره لا تكتمل وفوضاه الى سكون.
هو الكائن المرتجى
في الصلاة
الغنوصية
اتسخت أسماؤه الآن
بالمتنزل بين سرابيل قطرانه
نسل طواويسه الخضر
نوق عصافيره
اتسعت
أراضينه
من مديد خطواته
عيسه ناشز فوق سقف الصروح
ممردة من قوارير
ومحاريب
وأباريق من فضة
رغو انفتاق العناصر من دهمة الطمي
تخمرها في مهب
الحواس!
من ذا الذي يستغيث بأوزاره ثم يصهل
في الريح:
من يلج اللغة المنسية
في شرايين أمة الأرض
متحدرا لخمائر المعنى المستكن
بالبياض المستفز/العصي
منذورا لخلايا الدم والشهادة؟
من يحرث سكة الرمز - دمه
لينبلج ــــ برقها
اليضيء جذع النخيل الأخير
للدم
لاحتفالات الريح
بدورتها الأم /بياضه؟
من يفتح للصافنات الجياد
قصب مزاميرها /البوص
ومن يرفع الطرس
للملكوت المهيب
ليتلو
لهذي السماء التي اتسعت
- حين فاجأها -
بخلايا النعاس
مواثيقه الغائبة؟!
....
....
....
انغلقت دهاليزه الآن، الأخضر بن يوسف، وآض
الى عزلة.
يا سعدي يوسف،
بشباكك المذهبات كريح،
بجمهرة كواكبك النيرات،
بقيامة النشيد طائشا كنمر
كيف أغويتني
لمزاريب نصك
الملتبس؟!

إلى أبي

بدرية الوهيبي ★

حارس الذاكرة

حين تصير أشجاري بلون النحاس
وأصير تربة خصبة بالبكاء
ألملم مساحات الزرقة
من جيوب السماء
مذعنة للتيه .
أبي ... أنا ما أضعت
لكنها الذاكرة
والليل
ومدينة تحتسيها الريح
نخبا للعناكب
وشبح العجوز
التي علقت صدرها
بين الطعنة والسكين
امشي حذو نفسي
الريح تحتسي وجهي أيضا
يوم قلت للشفق :
(خذ ما تريد من دمي، وأبسط أهدابك
فوق سحابتي المرمرية)
وحدك .. ترتدى الغيمة .. كناسك لم
يعد لسانه غير الله .

★ شاعرة من سلطنة عمان.

تزرع ضحكتك في أرق النهار
وتخرج من عيني عصافيري التي
ماتت ذات ربيع
فأصير نجمة .. تندلق من السماء
وتتسلق عنقك
أبيت ...
القلب معتم
وأنت الفانوس الذي أوقدته
الرحمة .

مطر

لماذا .. كلما سقط المطر ؟
تبتل الذاكرة
ويتفتح
الجرح ؟!

سيف

ذاك السيف ...
يعرف مكانه ...
...حجرة القلب

قصائد زرقاء

زهرتين
خرجت إلى الحياة
احمل في يدي
زهرتين .
قلبك ...
ووطنى

ريش

هكذا ...
عندما تتشدقين
أيتها الوجوه الرمادية
تضعين في القلب
ريشة
وعندما تختفين مع البرد
يسقط القلب

رمادية

أنسل من أذرع النهار
وأغط .. في غيبوبة
أخذتنى على حين غرة
بينما كنت ...
إزرع الحبق
على الجسد المفعم
بالرمادية .

أطلس

هكذا .. عندما أنا
على كتفيك
...
لا ترحمنى الشمس

سواحل

العربيد الازرق
الذي صرخ في وجه
صيادين نصف عراة .
ظلوا واقفين ككهنة
حتى .. قضم أجسادهم
التي سجدت عليها الشمس
طويلا .

مومياء ...

السماء مغارة الانبياء
فرسان المسافات
الذين افتقدتهم
حقول القمر
ظلت الريح ... مومياءة تتخبط
تحرق جراحاتها الياقوتية
وتلتحم بالغبار
بينما نسيت القيثارة
في يد نيرون .

همجي في آسيا

هنري ميشو

ترجمة

عزيز الحاكم ★

لقد زرت عشرات العواصم. لكن كالكوتا هي أشد المدن اكتظاظا في العالم.

تصوروا مدينة كل ساكنيها كهنة، سبعمائة ألف كاهن (وسبعمائة ألف امرأة يلزمن بيوتهن. ولا يخرجن) لا مكان في الخارج إلا للرجال.

مدينة لا يقطنها إلا الكهنة. ذلك أن البنغالي يولد كاهنا وكل كهنة كالكوتا يمشون حفاة (باستثناء الأطفال الصغار الذين يحملون)، يجوبون الشوارع والأرصفة بنحافتهم وقاماتهم الطويلة. لا أوراك لهم ولا أكتاف، يسيرون في هدوء ولا يضحكون. هكذا هم: كهنوتيون مشاءون.

يرتدون ملابس متعددة الألوان. وبعضهم شبه عراة. ربما كان العراة منهم أكثر وقارا. وبعضهم يرتدون ثيابا فضفاضة بذيل أو ذيلين مطروحين الى الخلف، ذات ألوان بنفسجية ووردية وخضراء، وآخرون يرتدون ثيابا بيضاء. يملأون شوارع المدينة. ويمشون وهم واثقون من أنفسهم. نظراتهم صافية وصدقهم مخاتل وصفاقتهم نابعة من شدة التأمل، وسيقانهم متقاطعة.

يسيرون بنظرات ثابتة ومستقيمة لا تشوبها شائبة. ولا يساورهم أي شعور بالتفوق، تبدو عيونهم وكأنها لأشخاص نائمين، وحين ينامون تبدو وكأنها لأشخاص واقفين لا ينثنون ولا ينحنون. كأنهم مربوطون بشبكة. لكن، أية شبكة؟ حشود كثيرة تحاصر بعضها، أو بالأحرى كل يسلك وجهته على حدة. حشود وقحة لكنها حين تهاجم على حين غرة تغدو جبانة وبلهاء. كل يعيش في كنف دوائره السبع، وزهوره وسماواته، وصلواته صباح مساء في «كالي» بكل ترو وتفان.

إنهم حريصون على تفادي كل القذارات : الغسالين والدباغين والجزارين وصيادي السمك والإسكافيين وأنفاس الأوروبيين اللاهثة (التي مازالت بها رائحة الضحية)وما لا يحصى من المسوغات التي تمرّغ الإنسان في الوحل إذا هو لم يحترس.

حذرون وبطيئون ومحروسون ومختالون (في المسرحيات والأفلام الهندية الأولى كان الخونة الذين يفتضح أمرهم ومأمور الراجا الغاضب الذي يمتشق سيفه، لا يتصرفون بشكل مباشر، بل كانوا يحتاجون الى بعض الثواني كي «يقمطوا» غضبهم).

منكمشون، ولا يخرجون الى الشارع، ولا يندمجون في فيض الوجود إلا بمشقة، مبطنون من الداخل ومغلفون ومحتدون، ولا يعرفون الخور أبدا، ولا يستنفدون أنفهسم سدى بل ثابتون وصفقاء.

يجلسون حيثما طاب لهم، إذا ما أعيتهم قفة وضعوها أرضا واستراحوا. وإذا ما صادفوا حلاقا في الشارع أو عند ملتقى طرق قالوا: «حسنا، فلنحلق رؤوسنا في الحال» وسط الشارع، غير مكترثين بحركة المارة. يجلسون أينما اتفق، في الطرقات، أمام المقاعد فوق رفوف البضاعة في دكاكينهم، فوق العشب في عز الشمس (منها يقتاتون) في قلب الظل (منه يقتاتون) أو بين الظل والشمس، يتصنتون الى حديث الزهور في الحدائق، أو يجلسون بجوار

اللوحة للفنانة: نوال عتيق، سلطنة عمان

★ كاتب ومترجم من المغرب.

كرسي ما أو قبالته (كيف لنا أن نعرف أين سيجلس القط؟) تلك هي حال الهندي.
آه كم هي خربة مروج كالكوتا!
حتى أن الانجليز لا يقوون على النظر الى عشبها دون أن ترجف دواخلهم.
لكن، لا البوليس ولا المدفعيون بقادرين على منع الهنود من الجلوس حيثما شاؤوا. فهم جامدون، ولا ينتظرون شيئا من أحد. من أراد منهم الغناء غنى ومن أراد الصلاة صلى بصوت عال، وهو يبيع فلفل التنبول أو أي شيء آخر.
كالكوتا مدينة تكتظ بالمشاة يوجدون في كل مكان، وبالكاد يستطيع المرء أن يشق له سبيلا حتى في أوسع الشوارع.
إنها مدينة الكهنة، والبقرة فيها سيدة الجميع في الوقاحة والاستهتار.
البقرة والقرد هما الحيوانان المقدسان الأكثر سفاهة. وثمة في كل مكان من كالكوتا أبقار تسير في الشوارع، وتسترخي بطولها على الأرصفة فتعرقل حركة السير، وتروث أمام سيارة خليفة الملك وتفتش المتاجر وتعرض المصاعد الكهربائية للخطر وتقف فوق الدرجات. ولا مبالاتها بالعالم الخارجي تفوق لامبالاة الهندي بكثير. فهي فيما يبدو لا تبحث عن تفسير ولا عن حقيقة ما، كل شيء يبدو لها وهما: العالم وهم كبير يخفي قدرنا الحقيقي، ولا قيمة له، وحين تأكل فإنها تكتفي بلقمة عشب، وتقضي سبع ساعات في تأملها.
في كالكوتا تكثر الأبقار، تتسكع وتتروى في كل مكان.
وهي تشكل جنسا مستقلا بذاته، مثلها مثل الهندي والانجليزي.
ثلاثة شعوب تسكن عاصمة العالم هاته.
لا يبالي الهندي، أبدا بما يسببه للأوروبي من حنق. بل إن مشاهدة حشد من الهنود أو قرية هندية. وعبور شارع يقتعد فيه الهنود عتبات أبوابهم. كل ذلك يبعث في نفس الأوروبي المقت والقرف.
والهنود عادة ما يبدون جامدين ومتراصين، بحيث يستحيل التعود على مرآهم. ويبقى الأمل دائما في أن يشفوا من ذلك في الغد. أما حصر النفس والضغط على الروح، لديهم، فهما أشد إزعاجا.
والأدهى من ذلك أنهم يحدقون فيك وهم متحكمون في أنفسهم بثبات غامض. ومن حيث لا تدري يشعرونك بأنهم يتوغلون في أعماق ذواتهم بطريقة تستعصي عليك.

والهندي لا تستميله لطافة الحيوانات على الإطلاق، فهو ينظر اليها شزرا. ولا يحب الكلاب، لأنها لا تركز وتتحرك كثيرا، ولا تتمالك نفسها، ثم من يكون هؤلاء المتناسخون؟ لو لم يذنبوا لما صاروا كلابا. لعل جريمتهم الشنعاء أنهم قتلوا أحد البراهمة.. (والهندي حريص أشد ما يكون الحرص على ألا يكون كلبا أو أرمل). وهو يعشق الحكمة والتأمل.ويشعر بتوافق تام مع البقرة والفيل، لأنهما لا يجهران بأفكارهما ويعيشان في شبه عزلة. كما يحب الحيوانات التي لا تقول «شكرا» ولا تبدي الكثير من الخفة والمهارة.
والأرياف الهندية تمتلئ بالطواويس ولا توجد بها طيور الدوري. هناك الطواويس والطيور المائية والكثير من الغربان والحداء والجمال والجواميس المائية. والمعروف عن الجاموس المائي أنه يستطيب النوم في الوحل ولا يهمه ما عدا ذلك. وإذا ما ربطته، كما يحدث في كالكوتا، فلن يسير بسرعة أبدا، بل سينظر الى المدينة، وهو يمرر لسانه بين أسنانه من حين لآخر، كمن يشعر بأنه ضل طريقه. أما الجمل فهو أسمى من الفرس في الاعتبار الشرقي. لأن الفرس التي تخب أو تركض تبدو دائما وكأنها تزاول الرياضة، وهي لا تجري بل تتخبط. وعلى العكس من ذلك فإن الجمل يمضي بسرعة الى الأمام وبخطى موزونة. وبالمناسبة فأنا أكره الموثقين، والأبقار والفيلة من الدواب التي تفتقد الى الحيوية، وهي بذلك تشبه الموثقين.
أول مرة ذهبت فيها الى مسرح هندوستاني، كدت أبكي من شدة الغضب والخيبة. وقد راودني هذا الإحساس على حين غرة وأنا أستمع الى الهندية، هذه اللغة الحافلة بالكلمات التقية المنطوقة بسذاجة قروية بطيئة وبالمصوتات الثقيلة ذات الذبذبات القاصفة. الكل مقمط وممل ومريح وقنوع. وخال من روح السخرية. أما البنغالية فهي أكثر غنائية. إنها أشبه بعقبة، ولها نبرات عتاب هادئ تتقطر طيبة وحلاوة، ومصوتاتها ريانة وتفوح منها رائحة البخور.
يتوافر الرجل الأبيض على صفة أهلته للمضي قدما صوب مراميه، وهذه الصفة هي: الوقاحة. ولأن الوقاحة خالية الوفاض فهي ملزمة بأن تصنع وتخترع وتتقدم. أما الهندي فهو متدين ويشعر بأنه على اتصال بالكل، فيما ليس للأمريكي سوى القليل وهذا فوق ما يستحق. ولذلك لا شيء يوقف الرجل الأبيض.
أما العرب والهنود، وحتى آخر المنبوذين فإنهم يبدون

متشبعين بفكرة نبل الإنسان، وهذا ما يتجلى من خلال هيئاتهم وفساتينهم وعماماتهم وملابسهم حيث يبدو الأوروبيون أمامهم عارضين وثانويين وعابرين.
والتفكير الهندي كله سحر. إذ لابد أن يؤثر الفكر مباشرة على طوية الإنسان وعلى الآخرين. وخلافا لذلك لا تؤثر وسائل العلم الغربي بشكل مباشر، فليست هناك وسيلة تؤثر تأثيرا مباشرا على المنقلة مثلا، حتى الرافعة تعجز عن هذا، ولذا يتعين استعمال اليدين. وإذا كانت الفلسفات الغربية تسبب فقدان الشعر وتقصر حياة الإنسان، فإن الفلسفات الشرقية تنمي الشعر وتطيل العمر.
كما أن جزءا كبيرا من الأفكار الفلسفية أو العقائدية، في الهند، ليس سوى صلوات سحرية Mantras لها قوة مماثلة لمفعول تلك العبارة الشهيرة «افتح يا سمسم» فهذه الكلمات، كما يؤكد ذلك كتاب (khàdogya Upanishad) ، اذا قيلت لعصا منخورة تغطت في الحال بالزهور والأوراق واستعادت جذرها. وكل التراتيل، وكذا معظم التعاليق الفلسفية البسيطة، ذات فاعلية. فهي ليست مجرد أفكار للتأمل. وإنما هي أفكار مرصودة للمساهمة في صياغة الوجود والبراهما : (الذات العليا في الفلسفة الهندية).
وفضلا عن ذلك فإن الهندي مهووس بالتدقيق، وهذا ما يجعله مشغول البال. والانفصال عن المطلق – هذا الجحيم الذي ستمضون اليه أيها الأوروبيون – يلازم الهندي دائما، تذكروا جيدا هذا المكان الرهيب الذي لا يمكن أن تفكر فيه دون أن تتجمد أوصالنا.
جاء في كتاب الـ Upanishad «أن الذين يغادرون هذا العالم دون أن يكتشفوا Atman وحياته الحقيقية، لن ينعموا بالحرية في أي عالم آخر.
وأغلب الهنود الذين تعرفت عليهم، من العاملين في بيوت الإنجليز، كانوا يحفظون وصفة أو وصفتين ناجعتين من هذه الوصفات. كما أن الجنود الهنود يتبركون دائما في معاركهم بصلوات الـ Matras باعتبارها وصفات سحرية.
في الهند يعتبر التنفس المراقب، لغاية سحرية، بمثابة رياضة وطنية. ذات يوم كنت في محطة القطار بـ«سيرامبور» فطلبت من مرافقي أن يشرح لي هذه الظاهرة. وبعد أقل من ثلاث دقائق أحاط بنا حوالي عشرين مجربا ومستشارا ومطلع وأخذوا يستعرضون علينا نماذج من عمليات التنفس (أربعة زفائر بالمنخر الأيسر يحتفظ بها، مقابل ستة عشر شهيقا متسارعة بالمنخر الأيمن). لم يسبق لي أبدا أن رأيت مثل هذا السيل من الحركات (مع أن الهندي يعيش بدون حركات) حتى البنكي عندما ينهي عمله يصب كل اهتماماته على الصلوات السحرية، وهو الآخر له مرشده الروحي guru ولا يفكر إلا في الحج الى خاصرة الهيمالايا كي يتفرغ للتأمل والتروي.
إن الهندي إنسان عملي، بالمعنى العميق للكلمة. ويبحث عن مردودية في كل ما هو روحاني. وهو لا يقيم وزنا للجمال. لأنه يعتبره مجرد وسيط. كما أنه لا يقدر الحقيقة لذاتها بل لفاعليتها . لذلك يلاقي مبتدعوهم نجاحا هائلا في أمريكا ويصير لهم مريدون في بوسطن وشيكاغو.
يتسم الفكر الهندي بالتمهل والتواني، وعبارات الهندي تبدو على لسانه وكأنها متهجاة. كما أن الهندي لا يجري أبدا، لا في الشارع، ولا فكره أيضا يجري في دماغه. فهو يمشي، وينسق كل شيء . لا يحرق المراحل، وليس من عادته أن يقلق أحدا. وفي أشعار الرامايانا (١٢٥٠٠٠ بيت) والمهاباراتا (٢٥٠٠٠٠ بيت) ليس ثمة أي تسرع. لأن الهندي لا يستعجل الأمور ، ويسوي مشاعره الى أقصى حد. والسنسكريتية (لغة هندية قديمة) من أكثر لغات العالم اتساقا وارباكا. وهي بالتأكيد أجمل ما ابتكره العقل الهندي. إنها لغة جامعة، تطرب الأسماع، تأملية وتحث على التأمل. لغة استدلالية، مطواع ويقظة ، متبصرة وزاخرة بالظروف والتصاريف.
جاء في كتاب المهاباراتا أنه حين توفيت «درونا» وعلم الأب بذلك لم يستعجل نفسه، بل إنه طرح على حاملي النعي ٢٤٠ سؤالا في بطء وتفصيل وثبات، دون أن ينبس أحد منهم بكلمة، بعد ذلك أغمي عليه، فروحوه.
وحين استعاد رشده استأنف أسئلته (حوالي ٢٠٠ أو٣٠٠ سؤال) ثم توقف. وبعد هذه الحكاية سيشرع أحد الجنرالات في الحكي عن الطوفان بنفس التأني. والمهاباراتا تحفل بالعديد من الحروب القريبة والبعيدة، وتدخلات الآلهة والأبطال، وأبياتها الـ ٢٥٠٠٠٠ تقدم لمحات وافية عن كل المسائل المطروحة. وغني عن البيان أنه من الصعب العثور على مركز هذا الكتاب. فالأسلوب الملحمي لا يهمل ولو للحظة. وهو مثله مثل الأسلوب الإيروسي يحتوى على نسبة معينة من الزيف والتكلف، ويسلك خطا مستقيما.
اذا ما قارنتم جنديا باسلا بنمر وسط الأرانب، وقطيع من الفيلة أمام قضيب خيزران غض، أو بإعصار يجرف مجموعة من المراكب، فإن بإمكانكم أن تستمروا على هذا النحو عشر ساعات قبل أن تثيروا اهتمامنا من جديد. لقد بلغنا القمة، ونحن نواصل السير في وجهة مستقيمة.

الرحلة العمانية
الأساطير، الأئمة
الجبال، الأفلاج

أمجـد نـاصر ★

مرة واحدة كنت بالقرب من عُمان....

حدث ذلك في مطلع العام ١٩٨١ عندما زرت محافظة «المهرة» اليمنية الجنوبية (كانت يومها تسمى «المحافظة السادسة») في معية ثلة من الطلبة العرب المبتعثين الى عدن.

كنت، حينذاك «طالبا» من نوع خاص، اتلقى اقساطا كثيفة من العزلة والضجر والصمت أكثر مما أتلقى «العلوم» التي جئت للنهل منها، وكانت تلك «علوم» السمة المميزة للعصر، الطابعة متنه وحواشيه بتوقيعات الثلاثي: ماركس، انجلس، لينين على ما لقننا اياه، بايمان العجائز الوطيد، اساتذة روس والمان شرقيون ويمنيون «جنوبيون» متدرجون في مراقي «الاشتراكية العلمية».

كان ابتعاثي الى عدن المحروسة بأنصال الرواسي البركانية نوعا من العقوبة لشخص يقيم في مدينة يلعلع فيها كل شيء: الرصاص، القصائد، النساء، الشعارات، ملصقات الحياة والموت، التواريخ التي تكتب والتواريخ التي تمحى، لذلك تصرفت كما يتصرف المنفي: عداء وتجاهل للمكان الجديد واحتشاد بالحنين المرسل على عواهنه الى بيروت.

ولا أملك، الآن، سوى الاسف على خيلاء الفتوة التي جعلتني امشي على الأرض مرحا، منصرفا عن تقري الأزمنة المتعاقبة على الصهاريج الحجرية التي قورتها الجن، والروح الباسلة التي تناضل في الاشجار القليلة، والصلة التي تتجاوز التطير بين النافذة والغراب الاسود والصمت البليغ الذي يفرض نفسه سيدا أوحد على الظهيرات، والخلخال الفضي الذي يلمع في كاحل هضيم لامرأة تصعد الهوينى الى الحافلة العمومية والعيون السود الكحيلة التي طورت في احتجاب الجسد معجما خاصا لتراسل الاشواق وروائح البخور والعطور الشرقية الثقيلة المعششة ببعض الحوانيت الباقية من الحقبة الكولونيالية والخط البحري لشركة الهند الشرقية.

وليس بلا دلالة ان تحضر عدن مقرونة بالجنة مرة، واخرى بالجحيم.

كما انه ليس بلا دلالة، عجائبية هذه المرة، ان تطيح المصائر بعلي سالم البيض آخر زعيم اشتراكي لليمن لاجئا سياسيا الى عُمان!

لكنني، اليوم، لست في وارد استعادة صورة «اليمن الجنوبي» في ذهن الفتى النزق الذي كنته الا كمدخل لعُمان.

وهو مدخل يبدو غريبا للوهلة الاولى.

فلم يكن هناك ما يجمع «اليمن الجنوبي» بعُمان الا التنافر والخيارات المشدودة على طرفي نقيض، ففيما «الاباضية» هي المذهب السائد في عُمان فان الغلبة للسنة الشوافع في جنوب اليمن.

وفي الوقت الذي كانت فيه عدن تولي وجهها شطر «الكتلة الشرقية» كانت عُمان تدير وجهها جهة الغرب.

في عدن كانت «الاشتراكية العلمية» تجرب حظها العاثر في افقر مصر عربي وسط صراع الاجنحة الدامي في «الحزب الاشتراكي» فيما كانت مسقط تخرج من وراء استار العزلة القاسية التي فرضها عليها انحطاط مصائر التاريخ وتجتث آخر التمردات الكبرى في شبه الجزيرة العربية، حاثة الخطى للحاق بالعصر في طوره الغربي.

وبسبب بقايا الثورة في ظفار وبيارقها المهزومة وكتبها الحمراء المبعثرة ذهبت الى «المحافظة السادسة» في ركب فتيان من الطيف العربي الواسع متطوعين بحماسة ثورية لتعليم الصغار والاميين من اهل الصقع ولاجئيه من الظفاريين مبادئ القراءة والكتابة.

وكانت تلك أقرب نقطة من عُمان.

بل لعلها النقطة التي عبرت منها بعض الهجرات التاريخية للقبائل العربية الجنوبية التي هجرت مرابعها بعد انهيار سد مأرب واستقرت في عُمان.

ويبدو أنني لم آنس في نفسي ميلا للتعليم ولا للبقاء في ذلك المكان فقفلت عائدا الى عدن.

ومذ ذلك انتهى تماسي العابر مع عُمان.

× × ×

★ شـــاعر من الأردن يقيم في لندن.

كان الشعر والعمل الصحفي هما اللذان حملاني الى الاماكن التي زرتها وليس طلب الرحلة في حد ذاتها، فالحياة العربية العاصفة والمنشقة على نفسها تجعل الرحلة، حيث ترغب، دونها خرط القتاد.
فالشعر اذن، هذا الشغف العربي الذي لم تفتر له همة، كان بوابة دخولي الى عُمان، فمسقط، عاصمة الديار العمانية، بادرت منذ عامين الى اقامة مهرجان شعري سنوي ينظمه «النادي الثقافي» وهو مؤسسة حكومية تعنى بالنشاطات الثقافية، بذلك تكون مسقط هي العاصمة الوحيدة في شبه الجزيرة العربية التي تستضيف مهرجانا مكرسا للشعر غير مصحوب بعدة المهرجانات الثقافية من فنون وفلكلور وترفيه.
وأحسب ان الأمر بادرة من الكتاب والشعراء العمانيين المنضوين في «النادي الثقافي» ممن عرفوا الحياة الادبية العربية بتنوع صورها واتجاهاتها.
هكذا انطلقت من لندن الى مسقط على متن «طيران الخليج» لسبع ليال بقين من شهر فبراير٩٨ بصحبة الشاعر الفلسطيني محمد القيسي في رحلة استغرقت ثماني ساعات ونصف من الطيران المتواصل، كانت مثالا للعبور الخارق من الارض التي يهدر حدها بحر الظلمات الى الارض التي يسرح على حوافها خليج عُمان خفيفا، أزرق كالأبد.
غادرنا لندن في مساء رمادي بارد ووصلنا مسقط في صباح مكلل ببركات الشمس التي كان لها في تلك الديار، شأن سائر بلاد الشرق العربي، معابد وتهاليل.
كانت في استقبالنا، بعد أن دلفنا الى قاعة المطار، موظفة سمراء ترتدي زيا حديثا محتشما وتغطي رأسها باحكام، لم يكن صعبا التعرف الينا، فلم تصل الى مطار مسقط في ذلك الصباح المبكر سوى الطائرة القادمة من لندن وليس بين ركابها ذوو الغلبة الانجليزية والهندية، ربما، سوى نحن الاثنين.
قادتنا الموظفة الى قاعة خاصة واحضرت لنا قهوة سألتنا ان نرتاح ريثما تهيئ معاملات الدخول.
قلت للشابة: هل انت سودانية؟
فضحكت، واجابت بحركة من يدها: لا، لا، بل عمانية!
ثم أردفت: أمي ايرانية الأصل ووالدي عماني.
سألتني وهي تبتسم: ولم ظننت أنني سودانية؟
لم أقل لها: ان ذلك بسبب سمرتها الداكنة وملامحها الافريقية، بل قلت ربما بسبب لهجتك، فلست على معرفة باللهجة العمانية.
ويخيل الي ان مظن سؤالي لا يتعلق باللون والملمح فقط بل ايضا بما وقر في ذهني عن بلدان الخليج لجهة الاعتماد المفرط على العمالة الخارجية. وستبرهن لي الايام التي قضيتها في ربوع هذا البلد انني مخطئ. فأوجه الشبه بين عُمان واخواتها في «مجلس التعاون الخليجي» ليست كبيرة، خصوصا، على هذا الصعيد، وسيتعين علينا ان نرى عمانيات وعمانيين يعملون في مرافق شتى جنبا الى جنب مع عرب وأجانب، فالخطاب السياسي الرسمي الذي وقعنا على شذرات منه هنا وهناك يدرج الاعتماد على العمالة العمانية مدرج الهدف الوطني العالي.
فرغنا من قهوتنا فعادت الشابة وقد أنجزت جانبا من معاملاتنا، فمهرنا جوازات سفرنا بالاختام الرسمية وهممنا بالخروج، لكن أحد افراد الشرطة طلب، في اللحظة الاخيرة، ان يرى الكيس البلاستيكي الذي يحمله محمد القيسي فوجد فيه «زجاجة» سوداء الغلاف، اسكتلندية المنشأ.
قال الشرطي: ان ادخال المشروب الى عُمان ممنوع من قبل المسلمين.
فرد القيسي: ولكنني ابتعتها من الطائرة الخليجية القادمة الى عُمان ولم يقل لي أحد ما اذا كان المشروب ممنوعا هنا أم لا.
فقال الشرطي: هذه هي التعليمات.
لاحظت اننا نحمل جوازي سفرنا بأيدينا، القيسي يحمل جواز سفر اردنيا وأنا جوازا بريطانيا.
ألهذا، يا ترى، لم يطلب الشرطي ان يرى شيئا من امتعتي مع انني كنت أحمل كيسا مطابقا للكيس «المشبوه» الذي يحمله زميلي؟ هكذا عن لي ان أتساءل فيما بعد.
كان على القيسي ان يحضر «مراسم» اتلاف الزجاجة الاسكتلندية سوداء الغلاف امام ناظريه ولكنه أعفي، أقله، من دفع الغرامة البالغة خمسة ريالات عمانية، أي ما يعادل خمسة عشر دولارا، نظرا لكونه شاعرا!
في باحة المطار الخارجية كان راشد المكتومي مندوب «النادي الثقافي» وثلاث كاتبات عمانيات يستقبلوننا، وقد تساءلوا عن سبب تأخرنا في الخروج فأبلغناهم بحديث «الزجاجة» فضحكوا قائلين ان هذا ما جرى للشعراء العرب «المسلمين» الذين حلوا قبلنا.

«مسقط» و«مطرح»

استغرقت الرحلة من مطار «السيب» الى فندق «الانتركونتيننتال» الواقع على «ساحل القرم» في العاصمة نحو عشرين دقيقة.
كانت المنطقة التي تمر بها السيارة منبسطة وخالية من العمران الذي اخذ يلوح ويكثف كلما اقتربنا من الساحل.
تقع مسقط على خليج عُمان، في الجزء الجنوبي مما يسمى بـ«ساحل الباطنة» وتتصل شرقا بسلسلة «جبال الحجر» التي تشكل قوسا عظيما يتجه من الشمال الشرقي للبلاد الى جنوبها الغربي.
والعاصمة العمانية تتكون، كما خبرنا لاحقا، من مدينتين اثنتين واحدة تدعى «مسقط» والاخرى تبعد عنها نحو ميلين وتسمى «مطرح». والاثنتان تحتلان شريطا ساحليا ضيقا يقع تحت انظار الجبال الجرداء.
في الاولى تقع المرافق السلطانية والحكومية ويندر فيها وجود سكن أهلي أما الثانية فتتوافر على الاسواق الشعبية والسكنى معا، وتختلط فيها سحن بشرية متنوعة، وان كان الملمح الآسيوي (الهندي) هو الغالب.
وباستثناء القصر والمرافق السلطانية وبعض اسواق «مطرح» وحاراتها القديمة فان أحياء العاصمة الاخرى مثل «روي» و«ساحل القرم» و«الخوير» و«بوشر» حديثة العهد، ومعظمها تم تشييده بعد عام ١٩٧٠، فحسب بعض المنشورات الحكومية التي تتحدث عن «النهضة»، وهي مصطلح يشير الى تسلم السلطان قابوس مقاليد الحكم في البلاد، فان العاصمة لم يتجاوز امتدادها على الساحل اكثر من نصف ميل في العهد السابق. عهد والد السلطان قابوس المتسم

بالغموض والعزلة فقد كانت رقعة العاصمة في العهد السابق مضغوطة بين قلعتي «الجلالي» و«الميراني» اللتين ترجعان اصداء الصراعات الداخلية والخارجية على المكان. وبهذا المعنى تعتبر مسقط بأحيائها الجديدة وحدائقها المستنبتة وشبكات اتصالها وطرقها من احدث العواصم العربية سنا.

ولا يخفى على الناظر، وهو يعبر شوارعها ان يلحظ نظافتها الاستثنائية، وليست النظافة متأتية من قلة الحركة (وهذه ظاهرة لافتة للنظر) بل من الجهود البلدية المبذولة على هذا الصعيد، والحال، فليس غريبا ان تشاهد اكثر من يافطة مكتوب عليها «ممنوع البصق في الشوارع»، وقد انتهى الى علمنا ان البلدية تفرض غرامة مالية على كل من يضبط «متلبسا» بهذا الفعل القبيح!

لكن مسقط الحديثة لها آفتها ايضا، وهي آفة عربية الطابع، فكأن التحديث، في التصور العربي، هو قطع حبل السرة مع البيئة وخبرات الماضي واستجلاب مواد وانماط بناء وعيش «عصرية» لا تستقيم مع المحيط الطبيعي.

وفي مقالة للباحث هلال بن علي الهنائي يرى ان التطورات المعمارية التي شاعت مؤخرا في بلدان الخليج العربي تميزت باغفال الكثير من مبادئ اقتصاديات الطاقة التي تمت بلورتها عبر الزمن في الانماط المعمارية المحلية.

حدث ذلك على الرغم من كفاءة هذه الانماط المعمارية التقليدية في توفير بيئة حرارية ملائمة في جو المنطقة القاسي خلال مئات عديدة من السنين.

ونتج عن اهدار هذا الارث، كما يرى الهنائي، اسرافا كبيرا في توليد واستهلاك الطاقة الكهربية لمواجهة الاحتياجات المتزايدة للبناء ونمط العيش الجديد والتي وصلت، في سلطنة عُمان على سبيل المثال، الى استهلاك ٧٠٪ من الطاقة الكهربائية المولدة لتكييف المباني الحديثة ذات الكفاءة الحرارية المنخفضة.

ومشكلة عُمان على هذا المستوى اكثر الحاحا من سائر بلدان الخليج العربي الاخرى، نظرا لكون المخزون النفطي في السلطنة يقدر بحوالي ٤٠ عاما، وهي فترة اقل من العمر الافتراضي لاي مبنى حديث.

فالتحديث لم يقتصر على اهمال مواد البناء المستنبطة من البيئة والاستعاضة عنها بالاسمنت والحديد بل طاول، دون شك، اسلوب البناء التقليدي ونمط المعيشة نفسها.

ومن المؤكد ان التغلب على الحرارة العالية والرطوبة القياسية، خصوصا في المناطق الساحلية، كان هاجس العمارة التقليدية، فها هو ماركو بولو يصف مدينة «هرمز» العمانية في كتاب رحلته الى الصين فيقول «فالحرارة التي تنجم هنا مفرطة ولكن القوم يتزودون في كل بيت بنوافذ يدخلون بواسطتها الهواء الى مختلف الطوابق والى كل شقة من شقق المنزل حسب الارادة. فلولا هذه الوسيلة ما امكن العيش بتلك المنطقة».

وهأننا بعد ماركو بولو بقرون عديدة وفي فصل من أجمل فصول عمان، هو فصل الربيع، اجلس مع رفاقي الشعراء العرب والعُمانيين في صالة من صالات «الانتركونتيننتال» العديدة في جو من التكييف الصناعي الذي تكتم هديره الكهربي التكنولوجيا الحديثة. ويمكن لنا ان نتخيل أي صورة من صور الجحيم ستكون عليه الحياة في هذا الطود الاسمنتي المحكم الاغلاق اذا ما انقطع التكييف الصناعي في صيف تتجاوز فيه الحرارة خمسين درجة مئوية مصحوبة برطوبة تبلغ نحو سبعين في المائة؟

رحلة مالك بن فهم

أزعم ان عُمان ظلت حتى عهد قريب من اكثر الاقطار العربية غموضا. اذ قلما يصادف المرء اسمها او صورتها في اخبار العرب التي لا تكف عن ادهاشنا بمدى سوئها، وفي الحال العربية فان «اللااخبار» هي حسب المثل الانجليزي، أخبار جيدة، مع ان الناس في داخلية عُمان مايزالون الى يومنا هذا يبادرون الضيف بالسؤال عن الاخبار!

غير أن «غموض» عُمان ليس متأتيا من قلة «الأخبار» فقط بل من الموقع الجغرافي والتكوين المذهبي وانكفاء البلاد على شؤونها ايضا. ولكننا اذا عدنا الى المراجع التاريخية العربية وادبيات الاخباريين العرب سنجد لها ذكرا حميدا، وقد نفاجأ ايضا اذا عرفنا انها كانت، يوما «امبراطورية» ذات شوكة تمكنت من بسط نفوذها على شرق أفريقيا ووصل مجالها الحيوي الى الهند والصين.

ولنبدأ من حيث يرد اول ذكر لها في الوثائق التاريخية.

ويبدو، حسب ما جاء عند وندل فيليبس الذي وضع كتابا عن تاريخ عُمان لا ينقصه الهوى والابتسار، ان بطليموس هو أول مؤرخ اجنبي يأتي على ذكرها.

وهناك بعض الروايات التاريخية تشير الى وجود مملكة مزدهرة في عُمان قبل وقوع الغزو الفارسي في عهد «قورش العظيم» الذي كانت من جملة مآثره اعادة اليهود الى فلسطين بعد سبيهم على يد نبوخذ نصر الكلداني.

اما المؤرخ العماني الامام نور الدين السالمي فيشير في كتابه القيم «تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان» الذي أهدانيه حفيده زاهر السالمي فيرجع اول وجود عربي في عُمان الى فترة متقدمة على الاسلام، فيقول «وسمعت من يدعي المعرفة بذلك يقول: ان ذلك كان قبل الاسلام بألفي عام وذلك بعدما أرسل الله على سبأ سيل العرم وخرجت «قبائل» الأزد منها الى مكة وارسلوا روادهم في النواحي يرتادون الأمكنة، وتفرقوا من هنالك الى الاطراف وخرج مالك (بن فهم) في جملة من خرج الى (جبال) السراة، ثم منها الى عُمان».

ومن المستبعد ان تكون هجرة الازد قد حدثت قبل الاسلام بألفي عام والمرجح، حسب اكثر الروايات تطابقا، بأنها حدثت في القرن الثامن قبل الميلاد.

اما قصة خروج مالك بن فهم زعيم قبائل الازد العربية الى عُمان التي ترد عند اكثر من اخباري عربي بينهم المسعودي والسجستاني فهي على قدر معتبر من الطرافة والدلالة في آن.

فيروى ان ابناء اخي مالك بن فهم كانوا يسرحون بأغنامهم على طريق بيت جار لهم كانت لديه كلبة تنبحهم وتفرق شمل غنمهم كلما مروا، فما كان من احدهم إلا ان رماها بسهم فقتلها. فرفع صاحب الكلبة الامر الى مالك فغضب وقال: لا أقيم ببلد ينال فيه جاري مثل هذا. ثم خرج من أرض السراة فيمن أطاعه من قومه ومن اتبعه من احياء «قضاعة» وسار متوجها الى عُمان تاركا وراءه بني أخيه الذين

اعتدوا على كلبة جاره.
وقد اعتزل عنهم ابنه جذيمة الابرش بن مالك فيمن والاه من الازد وسافر الى أرض العراق.
ويروى ايضا ان ابل زعيم الازد بعد ان قطعت شوطا بعيدا عن «السراة» حنت الى مراعيها واقبلت تتلفت نحوها فأنشد مالك قصيدة منها هذا البيت:
فحني رويدا واستريحي ويلغي
فهيهات منك اليوم تلك المألف
عبر مالك بن فهم في مسيرته الشاقة من «اليمامة» في أرض الحجاز الى «قلهات» القريبة من ميناء «صور» العماني مارا بحضرموت فوادي مسيلة ومنه الى «سيحوت».
وقد بلغه ان جيشا عرما من الفرس يعسكر في عُمان فبعث برسالة الى «المرزبان» عامل الملك الفارسي على عُمان يقول له فيها «لا بد لي من المقام في قطر من عُمان وان تواسوني في الماء والمرعى، فان تركتموني طوعا نزلت في قطر من البلاد وحمدتكم وان أبيتم أقمت على كرهكم وان قاتلتموني قاتلتكم، ثم ان ظهرت عليكم قتلت المقاتلة وسبيت الذراري ولم اترك احدا منكم ينزل عُمان أبدا».
فرفض عامل الملك الفارسي طلبه فاستعد مالك لمقاتلته، وقيل ان الجيش الفارسي المرابط في عُمان كان يبلغ زهاء ثلاثين ألف رجل فيما لم تتجاوز عزوة مالك بن فهم عشرة آلاف.
ويفيد بعض الروايات ان القتال بين الجيشين الذي دارت رحاه بالقرب من مدينة «نزوى» في وسط عُمان، استمر نحو اربع سنوات كانت الغلبة فيه لاتباع مالك بن فهم، فاضطر «الفرس» الى عقد هدنة بين الطرفين لكن هذه الهدنة نقضت لاحقا فعاد رجال مالك الى منازلة الفرس وهزموهم مرة اخرى.
وحسب وندل فيليبس فان مالك هو اول حاكم عربي مستقل بسط نفوذه على ارجاء واسعة من عُمان واستمر حكمه حسب الروايات العربية زهاء سبعين سنة وقتل خطأ على يد اصغر ابنائه واكثرهم حظوة لديه وقد بلغ من العمر العشرين بعد المائة.
والى مالك بن فهم ينسب بيت الشعر العربي القائل:
أعلمه الرماية كل يوم
ولما اشتد ساعده رماني
وتلك اشارة محزنة الى السهم الذي اطلقه عليه ابنه الصغير عندما كان مولجا حراسة مقره ظانا انه متسلل يريد الغدر بوالده!
ويبدو ان مالك بن فهم قد بسط نفوذه على البر والبحر وصارت تنسج حوله الاساطير، فها هو المؤرخ نور الدين السالمي ينقل في مؤلفه «تحفة الاعيان بسيرة أهل عمان» حديثا اورده المؤرخ العماني العوتبي في كتابه «الأنساب» عن ابن عباس يقول ان مالك هو الذي جاء ذكره في القرآن بانه كان يأخذ كل سفينة غصبا.
ويحيلنا هذا الى قصة موسى والخضر.
يقول السالمي في الرواية المعنعنة «فانطلق موسى والخضر ويوشع بن نون، حتى اذا ركبوا السفينة ولجوا خرق الخضر السفينة وموسى عليه السلام نائم. فقال اهل السفينة ماذا صنعت؟ خرقت سفينتنا واهلكتنا. فايقظوا موسى وقالوا ما صحب الناس اشر منكم. خرقتم سفينتنا في هذا المكان. فغضب موسى حتى قام شعره فخرج من مدرعته واحمرت عيناه واخذ برجل الخضر ليلقيه في البحر فقال «اخرقتها لتغرق أهلها لقد جئت شيئا امرا». قال له يوشع يا نبي الله اذكر العهد الذي عاهدته. قال صدقت. فرد غضبه وسكن شعره وجعل القوم ينزفون من سفينتهم الماء وهم منها على خطر عظيم وجلس موسى في ناحية السفينة يلوم نفسه، يقول لو كنت في غنى عن هذا في بني اسرائيل اقرأ لهم كتاب الله غدوة وعشية فما ادناني الى ما صنعت؟ فعلم الخضر ما يحدث به نفسه فضحك ثم قال «ألم أقل انك لن تستطيع معي صبرا».
أحدثت نفسك بكذا وكذا؟ قال موسى «لا تؤاخذني بما نسيت ولا ترهقني من أمري عسرا». فانطلقوا حتى انتهوا الى عمان وكان الملك يريد ان ينتقل منها وكان كلما مرت سفينة اخذها والقى أهلها، فاذا الناس على ساحل البحر لا يدرون ما يصنعون فلما قدمت سفينتهم قال أعوان الملك: اخرجوا عن هذه السفينة. قالوا ان شئتم فعلنا ولكنها مخرقة، فلما رأوها وخرقها قالوا لا حاجة لنا بها. فقال اصحاب السفينة جزاكم الله عنا خيرا فما صحب قوم قوما اعظم بركة منكم، وأصلح الخضر السفينة فعادت كما كانت».
ولم يكن الملك الذي يأخذ كل سفينة غصبا سوى مالك بن فهم.
× × ×
الاخباريون العرب مولعون بالاسطوري والخارق. ولم يشاءوا ان يتركوا عُمان دون نصيبها من القصص العجيب.
مثل ذلك ما يرويه العوتبي في «الانساب» عن مرور النبي سليمان بن داود صاحب الجن في عمان فيقول «ان سليمان بن داود عليهما السلام سار من ارض فارس في قلعة اصطخر الى عُمان نصف يوم ونزل موضع القصر من سلوت من عُمان، وهو بناء جديد كأنما رفع الصناع أيديهم منه في ذلك الوقت واذا عليه نسر فسأله نبي الله عليه السلام عنه فقال: يا نبي الله اخبرني ابي عن ابيه عن جده انه عهده على هذه الحال، فقال في ذلك بعض الشياطين الذين صحبوا سليمان عليه السلام:
«عدونا من قرى اصطخر.. الى القصر فقلناه
فان نسأل عن القصر.. فانا قد وجدناه
وللشيء على الشيء.. مقاييس واشباه
يقاس المرء بالمرء.. اذا ما المرء ما شاه».
لكن القصة عند هذا الحد لا تبلغ الدلالة المتوخاة منها، وليس علينا ان ندقق في خبرها من زاوية صدقه او واقعيته او كون الشياطين تنشد شعرا بالعربية، ركيكا الى هذا الحد فما هذا مربط الفرس.
ذروة القصة او خبرها هو ان سليمان بن داود اقام في عُمان عشرة ايام وأمر الشياطين ان تحفر الف نهر في اليوم، فكانت حصيلة الزيارة عشرة آلاف نهر تفجرت في انحاء عُمان!
فهل هذا الذكر العابر لسليمان بن داود وبضعة اخبار يهودية اخرى ما دفع المؤرخ اللبناني المرموق كمال الصليبي الى توسيع فرجار حفرياته اللغوية، في تقصيه اصل التوراة، ليطال عمان ايضا؟

«اباضية» لا «خوارج»

المؤكد، في تاريخ عمان، ان مالك بن فهم ومن خلفه من زعماء الازد

لم يبسطوا نفوذهم على كامل الأرض والسواحل العمانية فملكوا شطرا كبيرا منها وظل الفرس يملكون بعض السواحل. ولا تشير الروايات الى مواجهات كبرى بين العرب والفرس بعد واقعة مالك بن فهم، بل يبدو ان التعايش والتبادل التجاري ظلا قائمين بين الطرفين.
ولن تتبدل هذه الحال الا مع انتشار الدعوة الاسلامية وبلوغها اطراف شبه الجزيرة العربية، ومن بينها عُمان.
وفي صدد اسلام عُمان هناك روايات عديدة يوردها المؤرخ العماني الامام نورالدين السالمي في مؤلفه «تحفة الاعيان» نقلا عن مؤرخين واخباريين عرب عديدين وان كانت الروايات، كلها تجمع على حدوث ذلك في اواخر عهد الرسول صلى الله عليه وسلم وكلها يجمع على ان عمرو بن العاص كان رسوله الى ابني الجلندى حاكمي عُمان في تلك الآونة.
ولا يحدثنا السالمي عن العبادة التي كانت سائدة في عُمان قبيل وصول عمرو بن العاص اليها ولكن يبدو انها مماثلة لما كان سائدا في شبه الجزيرة العربية يومذاك حيث اختلطت الوثنية «عبادة الاصنام» بالمسيحية واليهودية، وفي الحالة العمانية يمكن ان نزيد الزرادشتية بسبب وجود الفرس فترة طويلة هناك.
والمؤكد ان اسلام القبائل العربية العمانية تم طوعا. فلم يكن مع عمرو بن العاص رسول النبي محمد جيش ولا قوة عسكرية، ففاوض عبد وجيفر ابني الجلندى وعرفهما على مبادئ الاسلام فاستجابا اليه بعد تلكؤ خصوصا عندما علما بأمر الزكاة والخراج وما شاكل ذلك من جبايات، وبقي ابن العاص عاملا على عُمان حتى بلغه نبأ وفاة الرسول فقفل راجعا الى المدينة يرافقه عبد بن الجلندى الذي سلم على ابي بكر وبايعه.
وهناك رواية تفيد ان القبائل العمانية ارتدت بعد وفاة الرسول مع من ارتد من القبائل العربية، فحاربها ابوبكر، لكن نور الدين السالمي ينفي ذلك بحمية ويراه تخرصا لا اساس له من الصحة.
وليس من صلب اهتمامي التاريخ ولا اقتفاء أحداثه ونوازله ولا هذا من أدب الرحلة ولا من دأبها لكنني وجدت نفسي ملزما الغوص في بطون كتب عديدة لاستخلاص ما يعين على بناء مسرح للاحداث ذات الدلالة الخاصة التي شهدها هذا البلد العربي النائي. فقد اكتشفت ان ذخيرتي من اخبار عُمان وأحوالها لم تكن أكثر من شذرات وشظايا ليست كلها صحيحة، على كل حال.
من ذلك ، مثلا، ما وقر في أذهاننا أنه البلد الذي اعتصم به «الخوارج» بعد حادثة «التحكيم» بين علي بن ابي طالب ومعاوية بن ابي سفيان وما جرى بعد ذلك في واقعة «النهروان».
و«الخوارج» مصطلحا، يلحظ كما يقول الباحث صالح بن احمد الصوافي في كتابه «الامام جابر بن زيد العماني وآثاره في الدعوة»، «اولئك الذين خرجوا من «الكوفة» الى «النهروان» وكان ذلك في اول امرهم... ولم يكن خروجهم في ذلك الوقت خروجا عن الدين او مروقا عن الجادة بل العكس هو الصحيح، فعلي بن ابي طالب لما سئل عنهم ووصفوا بالكفر امامه قال بل من الكفر فروا ونفى عنهم النفاق. غير انه من الثابت بعد ذلك افتراق امر هؤلاء الخوارج، لانه بعد واقعة «النهروان» عمد البعض الى سلوك طريق لا يتفق مع الاصول الصحيحة للشريعة واحدثوا في الاسلام حدثا كبيرا بما استحلوا من اعراض المسلمين بالسيف وتكفير اهل القبلة الذين لا يذهبون مذهبهم.
وتفرق هؤلاء الخارجون الى فرق عديدة كان منها الازارقة والصفرية والنجدات وهؤلاء هم الذين اصبحوا يعرفون بالخوارج.
اما «الاباضية» فهم لا يرون رأي الخوارج بل يرونهم مارقين عن الدين.. ورغم انهم يوالون «المحكمة» الاولى وعلى رأسهم عبدالله بن وهب الراسبي الا انهم لم يوافقوا الازارقة ومن والاهم من بعده بل تبرأوا منهم.
×××
ويعاني العمانيون الذين يعنيهم الامر من هذا الاعتقاد السيار في اوساط السنة العرب ويرون ذلك مثالا على سوء الفهم والاحتطاب ليلا. فالمراجع التراثية العربية تقرن «الاباضية»، وهي المذهب الحاكم في عُمان، بالخوارج، ولم يشذ عن هذا الصراط مؤرخ معتبر من عيار ابن خلدون ولا حتى المعاجم المصنفة اليوم.
ففي «موسوعة المورد» يرد تحت كلمة «الاباضية» ما يلي: «فرقة من الخوارج تنسب الى عبدالله بن اباض الذي انشق على الخوارج الاكثر تعصبا عام ٦٨٤ للميلاد. ثارت على الامويين وسيطرت فترة من الزمن على اليمن وحضرموت وعُمان وانتشرت تعاليمها انتشارا واسعا بين البربر في شمال افريقيا. ويتواجد الاباضيون اليوم في عُمان، في المقام الاول، وفي تونس والجزائر».
وفي كتاب «الفرق بين الفرق» جاء تحت بند «الاباضية» ما يلي: «اجمعت الاباضية على القول بامامة عبدالله بن اباض وافترقت فيما بينها فرقا يجمعها القول بأن كفار هذه الأمة- يعنون بذلك مخالفيهم- براء من الشرك والايمان وانهم ليسوا مؤمنين ولا مشركين ولكنهم كفار. واجازوا شهادتهم وحرموا دماءهم في السر واستحلوها في العلانية.
وصححوا مناكحتهم والتوارث منهم وزعموا انهم في ذلك محاربون لله ولرسوله ولا يدينون دين الحق». ويستخلص الدكتور ألبير نصري نادر محقق كتاب «الملل والنحل» لعبدالقاهر البغدادي الصادر عن دار «الشرق» اللبنانية ثلاثة مواقف مهمة للاباضية تفردها عن سائر الفرق الاخرى هي:
١ - عدم قبول الاباضية بالقدر على ما قالت به المعتزلة.
٢ - الانسان غير محاسب عن التوحيد ما لم يأته نبي يعلمه بان الله واحد لا شريك له.
٣ - يجوز ان يأمر الله بحكمين متضادين في شيء واحد.
ويتصدى الامام نور الدين السالمي المؤرخ العماني الذي تكررت الاشارة اليه في هذه الرحلة، بعصبية، للخلط الشائع بين «الاباضية» و«الخوارج» قائلا: «اطلاق لفظ الخوارج على الاباضية أهل الحق والاستقامة من الدعايات الفاجرة التي نشأت عن التعصب السياسي أولا ثم عن المذهبي ثانيا لما ظهر غلاة المذاهب، وقد خلطوا بين الاباضية والأزارقة والصفرية والنجدية. فالاباضية أهل الحق لم يجمعهم جامع بالصفرية والأزارقة ومن نحا نحوهم الا انكار الحكومة (يعني التحكيم) بين علي ومعاوية. واما استحلال الدماء

والاموال من أهل التوحيد والحكم بكفرهم كفر شرك فقد انفرد به الأزارقة والصفرية والنجدية وبه استباحوا حمى المسلمين. ولما كان مخالفونا لا يتورعون ولا يكلفون أنفسهم مؤنة البحث عن الحق فليقفوا عنده».

ولكن بماذا ينفرد «الاباضية» عن السنة والشيعة ليكونوا مذهبا اسلاميا خاصا؟

يجيب عن هذا السؤال نور الدين السالمي نفسه في مبحث من مباحث كتابه «تحفة الأعيان» بالقول: (...) وأهل عُمان هم أهل الطريق القويم وأهل الصراط المستقيم الذي جاء به محمد صلى الله عليه وسلم ودعا العرب والعجم اليه وجاهدهم عليه حتى دخلوا فيه رغبا ورهبا، وعليه لقي ربه، صلى الله عليه وسلم، وعليه نص الخليفتان الراضيان حتى لقيا ربهما (يقصد ابوبكر وعمر) وعليه مضى عثمان بن عفان في صدر خلافته حتى غير وبدل فقاموا عليه وعاتبوه فتوبوه فرجع الى تغييره ثم عاتبوه فتوبوه ثم عاد الى تغييره واعذروا الى الله حتى عذروا بين الخاص والعام وطلبوا الاعتزال عن أمرهم فأبى فاجتمعوا عليه وحاصروه حتى قتل في داره، ثم اجتمعوا على علي بن أبي طالب فقدموه وبايعوه على القيام بما يرضي الله ومضى على ذلك ما شاء الله من الزمان وقاتل أهل الفتنة القائمين لقتاله المتسترين عند العوام بطلب دم عثمان حتى قتل منهم ألوفا وهزم صفوفا ثم رجع القهقري وحكم الرجال على حكم أمضاه الله، ليس لأحد ان يحكم فيه برأيه، فعاتبوه فلم يعتبهم وخاصموه فخصموه فكانت لهم الحجة عليه، فهم ان يرجع اليهم ويترك ما صالح عليه البغاة من التحكيم في حكم الله فقامت عليه رؤساء قومه فأطاعهم وعصى المسلمين فاعتزلوه بعد ان خلع نفسه بتحكيم الرجال في امامته وهو يظن ان الأمر باق في يده وهيهات».

والواضح ان الفئة التي رفضت التحكيم وعاتبت علي بن ابي طالب عليه قد نصبت على نفسها اماما هو عبدالله بن وهب الراسبي الذي سار عليّ الى جماعته وقاتلهم في موقعة «النهروان».

ويبدو ان علي بن أبي طالب قد أباد طائفة كبيرة منهم ولم ينج الا نفر قليل، ولكن اتباع هذا الفريق الاسلامي في عُمان ظلوا متمسكين برأيهم وعمدوا الى انتخاب أئمة منهم حكموا بينهم طوال قرون عديدة ولم تستطع الخلافتان الاموية والعباسية وما تلاهما من أمراء طوائف وأعراق الشرق ان يفرضوا رأيهم او حكمهم على عُمان.

وبمختصر القول فان «الاباضية» تفردت في معارضة قيام الحكم الاسلامي على أساس الوراثة او على أساس الشوكة الاجتماعية وقالت بمبدأ انتخاب الافضل والاصلح، وبحسب العرف الساري يخضع انتخاب الامام الى شروط صريحة منها: أن يكون ذكرا بالغا، وألا يكون مصابا بعاهة جسدية، وان يكون ورعا تقيا وان ينال سهما وافرا في الانتخابات.

ولا يستفتى في شأن امامة الامام جمهرة الناس بل العلماء منهم الذين لهم الحق في نزع الامامة عنه متى حاد عن الجادة. وللامام الحق في تفويض السلطة الى خليفة يختاره شريطة ألا يكون من صلبه.

لكن بعد ٩٠٠ سنة من حكم الائمة في عُمان ظهر خلال حكم اليعاربة اتجاه لتوريث الابناء منصب الامامة وقد بدأ بعد وفاة الامام اليعربي الثاني سلطان بن سيف حيث خلفه في الامامة ابنه يعرب بن سلطان.

البرتغاليون واليعاربة

هناك بضع عاديات يمكن لزائر «مسقط» ان يذهب اليها ويقف من خلالها على شيء من تاريخ هذه العاصمة التي عرفت الغلبة يوما والغلب يوما آخر، الانتشار الى حدود الصين وشرق أفريقيا حينا والانكفاء وراء أسوارها حينا ثانيا وذلك تبعا للأحوال الدولية والاقليمية من جهة وأحوال الأسر والممالك العمانية التي تعاقبت على حكم البلاد من جهة ثانية.

وفي الايام التي قضيتها في «مسقط» حاولت ان ألم بشظايا من تواريخ مبعثرة مكتوبة مستعينا بالعيان والملاحظة والسؤال. فضلا عما أمكنني الحصول عليه من مراجع مكتوبة كيما أكون تصورا تاريخيا متسقا لتاريخ هذا المكان الغامض.

ولشد ما أدهشني ان اكتشف قلة ما تبقى من آثار الممالك المتعاقبة على حكم «مسقط» سواء تعلق الامر بأسرة «اليعاربة» التي يرجع اليها الفضل في طرد البرتغاليين من عُمان وتوحيد البلاد تحت رايتهم، أم ما يتعلق بـ«أسرة البوسعيد» التي حكمت منذ عام ١٧٤٩ وما تزال على رأس البلاد الى يومنا هذا.

لكن ما يثير الدهشة اكثر هو ضآلة المادة التاريخية المكتوبة عن عُمان خصوصا، بأقلام عمانيين معاصرين.

فباستثناء كتابي «تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان» للامام نور الدين السالمي وكتاب «نهضة الأعيان بحرية عُمان» لابنه ابي بشير، فانك غير واجد سوى شذرات ومقالات لا تبني سياقا متكاملا لتاريخ هذا البلد الذي كان جزءا حيويا وفاعلا في محيطه منذ اقدم العصور. وقد احتاجني الامر الى صحبة ولم أطل حتى وجدتها.

هكذا لم أكن وحيدا في استطلاع المكان والوقوف على معالمه بل رافقني مثقفون عُمانيون عرفت بعضهم بالاسم والنتاج الادبي من قبل مثل الشاعر سماء عيسى والفنانة التشكيلية نادرة محمود والقاص محمود الرحبي وآخرين تعرفت اليهم هناك وهؤلاء هم الأحدث سنا وتجربة مثل الشاعر عامر الرحبي والكاتب مرهون العزري.

بفضل هؤلاء جلت في «مسقط» و«مطرح» والأحياء الجديدة التي تسمى «مدنا» كـ«مدينة الاعلام» و«المدينة الدبلوماسية» التي تضم مباني الهيئات الدبلوماسية الاجنبية وسكن الدبلوماسيين و«الحي التجاري» التي تضم المجمعات التجارية الكبيرة ومؤسسات المال العمانية وبورصة «مسقط» والأسواق الشعبية.

وكل «مدن» العاصمة العمانية يمكن ان تستنفد زيارتها في ساعات قليلة، فالمدينة رغم ما هي عليه من «مدن» تظل صغيرة بالقياس الى العواصم العربية غير الخليجية ولا يتجاوز عدد سكانها، بما في ذلك العمالة الأجنبية، نصف مليون نسمة.

أما ابرز ما تقع عليه العين من الأثر القديم فليس هناك اهم من قلعتي «الجلالي» و«الميراني» و«حصن مطرح» وقد أنشأ البرتغاليون هذه المعاقل العسكرية الثلاثة خلال احتلالهم للشواطئ العمانية.

فقلعة «الجلالي» شيدت عام ١٥٧٨ فيما انشئت قلعة «الميراني» في عام ١٥٨٨، وذلك على اثر محاولة العثمانيين السيطرة على الميناءين.
ولم أقف على ذكر لتاريخ انشاء «حصن مطرح» ولكنه لا يتجاوز، على الاغلب، حدود هذين التاريخين، والقلعتان مشيدتان على مرتفعين صخريين يتحكمان بالمدخل المائي للعاصمة ولا يمكن الوصول اليهما الا عبر ممرات ضيقة، وهما يمثلان نموذجا لعمارة القلاع البرتغالية في القرون الوسطى.
ومن نافلة القول انهما شيدتا في هذين الموقعين الحيويين لأسباب دفاعية، فبامكان المدافع المنصوبة في الكوات صد أي هجوم أو تسلل الى المدينة عن طريق البحر. فالسيطرة البرتغالية على قسم من الشواطئ العمانية والتي استمرت نحو ١٤٠ عاما لم تكن محكمة على الدوام ولا حالت دون الهجمات المتكررة التي قام بها العمانيون او القراصنة او القوى الطالعة على المسرح الاقليمي كالعثمانيين مثلا لطرد البرتغاليين من عُمان.
وللملم بقسط من تاريخ عُمان لا يمكن النظر الى القلعتين المتقابلتين دون ان يتذكر الرؤوس التي جندلت فيهما والاجساد التي ألقيت منهما الى البحر والمؤامرات التي حيكت للوصول اليهما او في داخلهما.
ولعله يتذكر بصورة خاصة اقتحامهما على يد الامام سلطان بن سيف اليعربي، لينطوي بذلك، والى الابد، الاحتلال البرتغالي الوحشي لعُمان مؤذنا، في الوقت نفسه، بأفول نجم الامبراطورية البرتغالية لا في جنوب الجزيرة العربية فحسب بل في شرق أفريقيا والمحيط الهندي ايضا، ليصعد في سماء المنطقة نجم امبراطورية جديدة هي الامبراطورية العمانية التي ظلت تحتفظ الى عهد قريب باملاك لها في زنجبار (... التي لابد ان تكون الفتاة العمانية افريقية الملامح التي لاقتنا في المطار تتحدر، هي وعشرات الوجوه الافريقية التي تراها في مسقط، من هناك) والى هاتين القلعتين و«حصن مطرح» هناك البناء الحديث اللافت للنظر مثل مبنى «بلدية مسقط» الذي فاز بجائزة المدن العربية عام ١٩٩٤ وهو مزيج من المعمار الاسلامي والمعمار الحديث. فضلا عن مبنى «الاوقاف والشؤون الدينية» في «الخوير» الذي ينبثق ببياضه وزرقة قبتيه الخفيضتين وسط خضرة مستنبتة جاعلا في الفراغ المحيط متكأ مريحا للعين. والابيض لون سائد في المعمار العماني الجديد فيما اللون الاشهب هو السائد في المعمار القديم.

x x x

الذاهب الى «مسقط» لا يصيب من شخصية المكان العماني الا لمحات ولا يظفر من تواريخه وثقافته واجتماعه، الا كل ما يؤيد اللحظة الراهنة المنخرطة في معمعة التحديث.
فهي اليوم شأنها شأن الحواضر العربية المستحدثة هجينة نوعا، مختلطة الوجوه والطرز وان كانت على قدر ممتاز من حسن التنظيم والتخطيط، ويتوجب على المرتحل الى عُمان قصد تقري شخصية المكان وجس نبضه ان يمضي الى داخلية البلاد.
ولن تكون له وجهة افضل من «نزوى».
فهذا اسم علم في التاريخ العماني له رجعه القوي في المدونات التاريخية العربية والعمانية التي ارخت لسيرة وأحوال هذا الشطر من ديار العرب.
ومن حسن حظنا ان القائمين على «مهرجان مسقط الشعري الثاني» جعلوا واحدة من امسياته تعقد هناك، هكذا انطلقنا ثلة من الشعراء العرب تضم عبدالرزاق عبدالواحد (العراق)، ممدوح عدوان (سوريا)، المنصف المزغني (تونس)، محمد القيسي (فلسطين) وكاتب هذه السطور يقودنا الى رحاب المدينة الشيخ سالم العبري مسؤول الانشطة في «النادي الثقافي» وكان خير الرفيق والدليل، لالمامه بالحواضر العمانية من جهة ولكونه من سكان المناطق القريبة من «نزوى» من جهة ثانية.
تبعد «نزوى» عن العاصمة العمانية نحو ١٧٠ كيلومترا تربط بينهما طريق تتسع في قسط منها الى خطين فيما بقي القسط الاكبر خطا واحدا، ولكنه حديث على العموم، مزود بالشواخص والاشارات المرورية التي تنبه السائق الى مخاطر او مفاجآت الطريق وتحدد الوجهة الرئيسية والوجهات الثانوية التي تتفرع منها، وهو أمر قلما تصادفه في الطرق العربية على هذا النحو الدقيق.
ويحاذي الطريق، الذي شق في أرض منبسطة نسبيا، سلسلة «جبال الحجر» ذات الطابع التراكمي، التي تقطع تراصها ثغرة هنا وثغرة هناك، وهذه السلسلة الجبلية جرداء عموما لا ينبت فيها سوى القليل من النباتات الشوكية، جبال شاهقة، حادة لا يكاد يطير اليها الطير، تخلف في النفس انقباضا واحساسا بالحصار، فليس ثمة مجال لتسريح النظر فهو اما مصطدم بهذا الطود الراسخ او متطلع الى السماء، وحيثما يممت ستظل الجبال ترقبك بحدقاتها القاحلة.
وقد كنت أحسب قبل زيارتي الى عُمان ان تكرار لفظة «الجبال» في قصائد الشاعر العماني سيف الرحبي ووسمه عمله الأخير بها، مجرد رمز او مجاز حتى طالعتني هذه السلسلة الجبلية، الفريدة من نوعها، بحضورها ألا محيد عنه.
ولا ينعدم وجود تلال وتلعات صغيرة عند أقدام الجبال الضخمة تبدو لناظرها اشبه بتكوينات عائلية، فخلفها قمم السلسلة الجبلية تعلو أو تدنو والتلاع الصغيرة متكئة اليها او طالعة من رحمها القاسي.
وحيثما تتواجد قرية بمائها الشحيح ونخيلها وبيوتها القليلة يكون على هذه التلاع ابراج مراقبة صغيرة ترابية اللون مثل التي يراها المرء في القلاع والحصون التي تكثر في «داخلية عُمان».
وحسبما فهمنا من الشيخ سالم العبري فان لهذه الابراج أهميتها الدفاعية ايام الاضطرابات الأهلية التي كانت تشهدها عُمان في غيبة الحكم المركزي، فقد كان شائعا ان تتبادل القبائل الغارات على خلفية التنابذ العشائري والمذهبي.
ولا تفصح المصادر العمانية التاريخية عن سبب هذه الانقسامات التي شغلت البلاد طويلا ولكنها ترجع، على الأرجح، الى انقسام القبائل العمانية الى عربية جنوبية، أصلها اليمن، وأخرى من وسط وشمال الجزيرة العربية واقسامها مذهبيا، كذلك الى «سنة» و«اباضية»، وان كان للأخيرة، غالبا، سدة الحكم وصولجانه، لكن البلاد سرعان ما تلتئم لحمتها كلما هددها غاز او مشى اليها مجتاح.
ولا ينبغي ان يفوت عن البال، تماما، الباعث المذهبي او القبلي في

اشعال فتيل الاضطرابات والمنازعات الحادة مهما كانت الاقنعة السياسية أو الايديولوجية، التي تتخذها لنفسها، وفي السجل العماني والعربي آيات كلاسيكية على ذلك.

ويلفت نظر المرتحل على طريق مسقط- نزوى حفاظ القرى على الطابع العماني في المعمار واللباس رغم زحف الاسمنت ومظاهر التحديث على هذه الدساكر التي بالقليل من الماء، القليل حقا، ابتدعت طراز حياة متسقا مع الطبيعة القاسية وتحدياتها واستنبتت في السفوح وما تركته الجبال من انبساط، خضرة تقتات منها وتفيء الى ظلالها، فليس نادرا ان تجد الصحون اللاقطة للبث الفضائي تستدير بأجرامها المتباينة حجما صوب جهة من السماء وغالبا ما يكون ذلك في الجهة المقابلة لسلسلة الجبال، كذلك ستلحظ الاعلانات والعلامات التجارية لسلع لا تفتأ تخترق حصانات الهوية والثقافة وأنماط العيش الخاصة.

وبامكانك أن ترى الصبية يروحون ويغدون بجلابيبهم والرجال بأزيائهم العمانية الجميلة المكونة من «دشداشة» بلا ياقة وعمامة ملونة او بطاقية دون عمامة يسمونها «الكمة» بعضهم يتزنر بحزام عريض يتوسطه خنجر فضي معقوف ويحمل بيده قضيبا خيزرانيا او عصا يمكن له ان يتوكأ عليها وبعضهم الآخر من دون الخنجر والعصا ولكن، قط، ليس من دون العمامة او «الكمة». وان صادفت رجلا في «داخلية عُمان» يرتدي ثيابا «افرنجية» فهو، قطعا، ليس عمانيا. حتى في العاصمة فان قلة من الشباب العماني يرتدون مثل هذه الثياب.

وكم كانت دهشة كبيرة ان أرى الصديق الشاعر سيف الرحبي مرتديا الزي العماني، وقد شعرت للوهلة بأن هناك «خطأ» ما.

ووجدت الزي العماني الذي استجملته على الآخرين غريبا بل غير مصاقب البتة لسيف الرحبي، فهو صرم شطرا كبيرا من حياته في منافي الجبر والاختيار، ولم يعد الى بلاده، نهائيا(!) سوى منذ حوالي ٧ سنوات ليؤسس ويرأس تحرير الدورية الثقافية المرموقة «نزوى» المسماة على اسم ونية المدينة العمانية العريقة.

كما ان لقاءاتي السابقة بسيف الرحبي وهي كثيرة، تمت كلها على «أرض محايدة» لا تستوجب التسربل بالزي الوطني.

«نزوى» بيضة الاسلام

ندخل «نزوى» ظهرا، الشمس تتوهج فوق هذه المدينة الترابية المتكئة، برسوخ، على حواف الجبال، فتعبق رائحة القدامة، فجأة تطلع لك «نزوى» من كتاب التاريخ، ولولا أعمدة الكهرباء والطرق المسفلتة والسيارات الحديثة التي تجوب شوارعها وبضعة اعلانات سفيهة لسلع غربية لقلت بأن «نزوى» ماتزال في زمن الائمة الكبار: أشجار النخيل المباركة، قاتمة الخضرة، تترامى حولها والقلعة والحصن يذخران الشوكة والمنعة من دون بهرج القوة وصلافتها.

لا عليك من ضخامة معمار القلعة والحصن وغلظة الاسوار فذلك لا يتناقض الا ظاهريا مع السكينة التي ما تبرح ان تتحسس دفقها في الحنيات والمنعطفات والأزقة والاسواق الظليلة وفي هوينى حركة الاجساد وملامح العابرين بلا جلبة من طرف في المدينة الى آخر.

فاذا مضيت الى الاسواق ستهب عليك، فجأة، روائح الافاوية والبخور والاعشاب والهال وماء الورد والعطور الشرقية وسترى أمام المحال الصغيرة الباعة في ازيائهم العمانية بعضهم يبيع من دون مساومات حادة مع المشتري، كعادة الأسواق العربية، وبعضهم الآخر مستكين الى النداوة التي تمنحها ظلال السوق.

ومن الصعب ان تتفادى غواية اللعبة الابدية بين الظل والضوء، بين الحر والنداوة خصوصا في هذا المكان الذي تحكم فيه الشمس، مع الجبال، حصارا لا فكاك منه فتأخذ في رصد تراقص الاضواء المتسربة من الفتحات والكوى العالية والأزقة الضيقة.

فبمجرد انتقالك من الساحة الى «السوق الشرقي» مثلا، ستعبر من الضوء الوهاج الى الظلال والرطوبة، فكأنك تنقل الخطى بين عالمين يتبادلان لعبة يعرف الجدار والكوة والزقاق والنوافذ العالية قانونها جيدا. وسيبرهن بناء القلعة على الاستعدادات الكبيرة لصد هجوم الشمس الذي لا يفل له ساعد واستثمار الحد الاقصى للظلال في القيظ الذي يدمغ بخاتمه اللهاب معظم شهور السنة.

وفي الساحة الصغيرة التي تتفرع منها مداخل الاسواق المصممة على النمط العماني القديم تشعر لوهلة بأنك وسط ديكورات لفيلم تاريخي، فاللون الترابي الموحد وجدة ونظافة المعمار، ورؤوس اشجار النخيل التي تلوح من بعيد ومن خلفها الجبال تدفعك لان تحاول تقري الجدران بيديك لتقف على حقيقتها هذا ما قلته للشاعر التونسي المنصف المزغني الذي لم يتوقف عن التقاط الصور بكاميرته الصغيرة، المثيرة للشفقة، فوافقني قائلا: فعلا كأنها صفحة من كتاب «ألف ليلة وليلة».

لم يكن المزغني وحده الذي «يطقطق» بكاميرته بل سرعان ما لحق بنا فوج سياحي ياباني كبير شرع أفراده على الفور باستلال كاميراتهم وأخذوا يمسحون المكان بأعينهم الصغيرة وعدساتهم سواء بسواء.

x x x

سأترك لهذه الذكرى التي تهب، فجأة، ان تستولي علي وأن تسترد أبوابا كبيرة لخانات وحصون وبيوتات وجهاء وأكابر، خشبها مشقق النسيج لكنه صامد للعوادي تثوي فيه مسامير بطبعات صدئة سيئة الاستدارة ومزاليج ضخمة تقلب عليها الحر والقر والمطر والريح والنسيان، سأتذكر ايضا بوابة صغيرة في الجانب الايمن من الباب الكبير تفتحها يد غضة فتصدر أنينا كأنين ناعورة عربية مهجورة رأيتها في ظاهر غرناطة يوما.

سأترك للذاكرة ايضا ان تمعن في التداعي: دخان شفاف يتصاعد من أثاف أمام بيوت طينية بعلو قامة رجل وروائح مختلطة: لبن مخيض، صابون جلبه مسافرو الليالي، قمح غامق الخضرة يشوى، شاي بالقرفة، ثمة شمس هائلة وهاجة تبسط احكامها على المشهد الصامت.

كيف انبثقت هذه الذكرى وأنا أجلس مستظلا حائطا بالقرب من «السوق الشرقي» في «نزوى» ومما تألفت؟ ومن أين جاءت؟

أمن قرى «حوران» التي عبرها عمي «موسى» على صهوة حصانه الاسحم وانا مرتدف خلفه أطالع بعين الطفل الذي كنته بيوتا طينية وأخرى كحلية الحجر يتصاعد فوقها الدخان وأبقارا تقضم الاعشاب الكثيفة على حواف السواقي واشباه المستنقعات، وفي البعيد تنداح أصوات أراغيل ومواويل شجية، وفي واحدة من هذه القرى يترجل عمي

المهرب الاسطوري (في نظري آنذاك) أمام بيت كبير من الحجر له باب خشبي كبير ذو مزاليج حديدية واحدها بطول ذراع رجل وفي الجانب الأيمن بوابة صغيرة ذات مزلاج حديدي صغير يعبرها، هو، متطامنا واعبرها انا دون ان أنحني؟

أم جاءتني هذه الذكرى من زيارة مبكرة لواحة «الأزرق» الأردنية حيث ينبثق الماء بمعجزة وسط الصحراء فيصنع حياة خضراء في قلب الصفرة والهجير والصمت والانقطاع. ثمة قلعة كبيرة ايضا (أو لعلني أظنها كذلك) وبيوت من الحجر الابيض المصفر ببوابات خشبية كبيرة يدخلها الفارس على صهوة جواده؟

أم لعل هذه الذكرى الباغتة انضفرت من قراءات الأسفار ووصف مدائن الأحلام: سمرقند، بخارى، غرناطة، فاس، بغداد؟

أو قد تكون ذكرى باقية من حياة سابقة عشتها محاربا في جيوش الاسلام التي فتحت مدنا اسطورية ووصلت بقاعا لم تطأها حوافر الخيول العربية من قبل؟

لن اصر على محاصرة هذه الذكرى وردها الى منشئها الأول. لا جدوى من ذلك ولا ضرورة أيضا.

يكفيني هذا الاثر البهيج لخلخلة الذاكرة وتقطع سلسلتها المحكمة، يكفيني ان تكون بوابة في «نزوى» قد جعلتني أعيش أزمنة هنا وهناك في اللحظة نفسها.

×××

لكن ليس هذا ما توحي به لك قلعة «نزوى» وانت تقف ضئيلا أمام جرمها الحجري الهائل.

لا ، لا ألفة بينك وبين هذه الكمأة الحجرية الهائلة، لا تجدي المقارنة ولا فائدة من حذاقة الذاكرة، فليس لها، اغلب الظن، مثيل في أي مكان آخر، لا لأنها كبيرة، فهناك قطعا ما هو اكبر منها حجما ولا لاعجازها الهندسي فهناك دون ريب ما يبرزها على هذا الصعيد ولكن لأنها نسيج وحدها، فهي لا تشبه القلاع العربية والصليبية التي رأيتها في الأردن (قلعة الكرك، قلعة عجلون، قلعة الأزرق.. الخ) ولا تشبه أيضا قلعة حلب التي وقفت ذات يوم بعيد، تحت أسوارها المتطاولة ولا تشبه قلعة «أرنون» التي شهدت مقتلة كبيرة للفلسطينيين والاسرائيليين في غزو عام ١٩٨٢م ولا قلعة «صيدا» التي تتلاطم تحتها أمواج المتوسط ولا قلعة المذبحة الشهيرة في القاهرة.

ولا تشبه حتى قلعتي «الميراني» و«الجلالي» في مسقط اللتين بناهما البرتغاليون.

انها ابنة المكان العماني بامتياز.

ابنة حجره وجصه وأخشابه.

ابنة سؤاله الوجودي والروحي المقتفي تأويلا خاصا للرسالة المحمدية.

ابنة تحدي ضعفه وهوان أمره.

سيداخلني تهيؤ انني اسمع وأنا ألج بوابة القلعة التي يربض أمامها مدفعان على قاعدتين حجريتين، الامام سلطان بن سيف اليعربي وهو يحث رجاله على صنع اعجوبة تسير بها الركبان، فها هم المهندسون والصناع والعبيد المجهولون يرفعون البناء اعلى فأعلى تحت حدقة الشمس الملتهبة والامام الاسطوري يستزيد. فهو عائد لتوه من موقعة «ديو» التي هزم فيها البرتغاليين في واحدة من اكبر قواعدهم العسكرية في آسيا واغتنم ثرواتهم وسبى بعضا من ذريتهم البيضاء وجاء بمدافعهم أيضا ليحصن داره بما لا قبل لاحد به، قبل ان يكر كرته القاتلة عليهم في مسقط ويفنيهم عن بكرة أبيهم، ولكنني اسمع ايضا أنين الأجراء والعبيد وهم يرفعون بناء سيظن الأهلون الذين لم يشهدوا ملحمة الحجر هذه انه من صنع الجن، لا الأيدي التي براها الحجر وأفناها التراب وصارت نسيا منسيا.

×××

لم نكن نظن ونحن نغادر «مسقط» الى «نزوى» اننا سنكون ازاء واحدة من أكبر مفاجآت عمان بل لعلها الأكبر طرا، فقصارى ما حملني اليه الظن هو اننا نساق الى دسكرة أو بلدة قديمة رفعها المديح الأهلي المبالغ به الى مصاف الحاضرة.

فلم نكد نسمع مذ حللنا في «مسقط» سوى حماسات مفرطة لـ«عاصمة العلم» و«عاصمة عُمان القديمة» و«بيضة الاسلام» و«الشهباء» فقلت في نفسي ان القوم يحتاجون الى نوع من «قيروان» أو «قرويين» او «كوفة» أو «فسطاط» خاصة بهم.

ولا أظن أن شيئا ابعد من هذا دار في خلد رفاق رحلتي من العرب، فهم نزلوا عند رغبة القائمين على «النادي الثقافي» لقراءة قصائدهم في بقعة نائية لا يعلمون من أمرها شيئا.

ولعلهم اعتبروا الرحلة بمجملها تضحية تكافئ أريحية المضيفين هكذا تلقينا صدمة الجمال والفرادة والمنعة التي كانت تعدها لنا «نزوى» كاملة ومن حيث لم نحتسب.

وها نحن أمام بوابة القلعة ينتظرنا رهط من رسميي الولاية بكامل أوصافهم: اللحى الخفيفة، الدشداشات البيضاء النظيفة القصيرة نوعا (سنة تقتدي برجال الاسلام الأول) العمامات الملونة، أحزمة الجلد العريضة المزركشة يتوسطها خنجر فضي معقوف مرصع بلآلئ صغيرة تلمع في الشمس، عصي الخيزران الرفيعة تهتز في الأيدي السمر النحيفة.

عبرنا من فورنا الى مضيف داخل القلعة مستطيل الشكل مفروش بالسجاجيد والبسط وبعض الأرائك، خلعنا احذيتنا واتخذنا لنا مجلسا في المضيف ذي النداوة المنعشة، فدار السلام والكلام والتعارف والسؤال عن الأخبار على الطريقة العربية التقليدية.

لاحظت ان عاداتنا في بادية الشام شبيهة بالعادات العمانية خصوصا لجهة «السؤال عن الأخبار» بعد ان يكون الضيف استقر في مجلسه وتخفف من وعثاء السفر.

«وش علومك»؟ هكذا يسألون عندنا الضيف القادم من بعيد. و«العلوم» جمع «علم» و«العلم» هو الخبر.

ورغم الهاتف النقال أو «البيجر» الذي تلمحه مشبوكا بالحزام، قريبا من الخنجر، فان «السؤال عن الاخبار» مايزال يجري على ألسنة العمانيين.

سؤال فقد وظيفته في عصر التوطين ومشاريع الاسكان الكبرى والمياه المحمولة الى البيوت والستلايت والهواتف النقالة وظل مجرد ترصيع للكلام، مجرد حلية رسبت في دارج القول من زمن التنقل والغزو والاهتداء بالنجوم والشارات التي لا تطويها الأيام.

تبدأ الضيافة العمانية بالحلوى التي تعرف على نطاق واسع في بلدان الخليج باسم (الحلوى العمانية) وهي مكونة من النشا الممزوج بالدقيق والسمن البلدي والسكر وحب الهال والزعفران وماء الورد تقدم في طاسات وتؤكل بالأيدي.
والطازجة منها لها ملمس الجيلاتين وذات رائحة دسمة مستحكمة.
وقيل لنا ان الحلوى التي تصنع في «نزوى» هي «الحلوى العمانية» بامتياز، فالولاية مشهورة بصناعة ماء الورد الذي يستخدم في الحلوى، بل يكاد ان يكون «ماء الورد» حكرا عليها.
وضعت أمام كل اثنين او ثلاثة منا طاسة من الحلوى فمددنا أيدينا الى الكتلة البنية اللزجة الرجراجة ذات الرائحة النفاذة بشيء من التردد. التقمنا لقيمات صغيرة واكتفينا لفرط دسمها. كان مضيفونا العمانيون مستغربين، على الأرجح من ترددنا أمام هذه الحلوى ذائعة الصيت المصنوعة على نحو مخصوص وبعناية فائقة من أجلنا. كانت معدتي مضطربة بسبب السفر وتغيير طبيعة الطعام ومع ذلك التقمت من الحلوى أكثر مما فعل زملائي. فجريا على عاداتنا البدوية فان رفض تناول الطعام أو الشراب عند مضيفك، أيا كان السبب يعد اهانة بالغة، وفي الزمن الماضي كانت مثل هذه الفعلة تعتبر اضمارا للشر.
وبعد الحلوى، جيء لنا بالقهوة، والقهوة العمانية صفراء، خفيفة، كثيرة الهال شبيهة، عموما، بما يصنعه الخليجيون على عكس قهوتنا في بادية الشام، فهي سوداء، كثيفة يزيد هالها أو يقل حسب المنزلة الاجتماعية للمضيف. فحب الهال كان، ولعله مايزال، من أغلى المطيبات ثمنا.
لم يطل بنا المقام في مضيف القلعة، فما ان فرغنا في مراسم الضيافة حتى انطلقنا نجوب في أرجائها يتقدمنا دليل سياحي عماني محترف.
كان لابد أن نسمع شرحا مختصرا عن اسم «نزوى» وموقعها على الخريطة العمانية وشيئا من تاريخها قبل الولوج في متاهة القلعة.
فولاية «نزوى» حسب دليلنا، تشكل همزة وصل بين مناطق السلطنة المختلفة (الداخلية، الظاهرة، الجنوبية) يبلغ عدد سكانها اليوم ستين ألفا موزعين على ٤٣ قرية وبلدة فضلا عن المدينة نفسها.
ومن اسماء «نزوى» الذائعة «بيضة الاسلام»، والبيضة حسب لسان العرب هي الساحة، كما انها تسمى أيضا «قصبة عمان» وتلقب كذلك بـ«عاصمة العلم»، والعلم هنا، يعني علوم الدين، ففي المدينة كان يتم انتخاب وتنصيب الأئمة على مدار تاريخها الاسلامي.
وبهذا فهي شبيهة، اليوم، بـ«الأزهر» في مصر مع فارق ان دور علماء «الأزهر» يقتصر على الافتاء في شؤون الدين واسداء النصح للحاكم فيما الامام في المذهب الاباضي كان حاكما دينيا ودنيويا معا، وقد استقل بالحكم فيما يسمى بـ(داخلية عُمان) استقلالا كاملا عن السلطان في «مسقط» بين عامي ١٩٢٠ و١٩٥٥ وكان آخر امام مستقل هو محمد بن عبدالله الخليلي الذي تعاون مع السلطان سعيد بن تيمور من أجل اخراج السعوديين الذين احتلوا واحة البريمي بعد تفجر أزمة «واحة البريمي» مع السعودية.
وهكذا يتبدى معنى مقولة «من يحكم نزوى يحكم عُمان».
وفي «نزوى» بضعة مساجد تاريخية مهمة مثل مسجد «الشواذنة» الذي أعيد ترميمه في سنة ١٠٧ هجرية ومسجد «سعال» الذي شيد في السنة الثامنة للهجرة فضلا عن بضعة حصون وقلاع اخرى اهمها قلعة «تنوف» و«بيت الرديدة».

التجليات السبع للقلعة

من يحكم «نزوى» يحكم عُمان ومن يحكم القلعة يحكم «نزوى».
فالقلعة بهذا المعنى هي واسطة عقد البلاد ان لم تكن حجر سنمارها أيضا.
وهي الاثر الدفاعي الاضخم في كل عُمان والأكثر فرادة في جنوب شبه الجزيرة العربية على ما يقول العارفون بشؤون هذه المنطقة.
والحال، ليس غريبا ان ينسب الأهلون بناءها الى «الجن» كدأبهم امام الظواهر الخارقة، من ذلك، مثلا، ما حصل في عصرنا الراهن عندما أسقط مقاومو «الجبل» الاخضر طائرة حربية بريطانية اثناء مواجهات ١٩٥٧، فقيل، والعهدة على الرواة، ان الجن كانت تحارب الى صف الشيخ سليمان بن حمير المناهض للانجليز.
ترافق بناء القلعة مع لحظة نهوض عمانية حاسمة تولى زمامها الامام سلطان بن سيف اليعربي الذي تولى الامامة عام ١٦٤٩م ولكن قبله كان سلفه الامام ناصر بن مرشد قد مهد الطريق لهذه النهضة من خلال توحيده البلاد، وسيكون على الامام سلطان بن سيف ان يخرج البرتغاليين من مسقط وهي آخر معاقلهم في الجزيرة العربية.
وقد أمكن بناء القلعة الذي استمر اثنتي عشرة سنة بفضل الغنائم التي عاد بها الامام اليعربي من حملة «ديو».
ويتكون هذا الصرح المعماري المهيب من مبنى دائري كبير مشيد بالحجر والجص العماني يبلغ ارتفاعه نحو ١١٥ قدما بقطر ١٥٠ قدما.
نصعد الى اعلى القلعة بواسطة سلم ضيق يتخذ شكل حرف «الحاء» حيث يوجد عند كل منعطف من السلم باب غرضه اعاقة المقتحمين المفترضين. ويبلغ عدد المنعطفات سبعة (هل الرقم مجرد مصادفة أم يرمز الى ايام الخلق السبعة؟) تحميها فتحات ضيقة من أعلى القلعة يمكن للمرابطين فيها ان يسكبوا من خلالها الدبس المغلي على المتسللين كما يوجد تحت كل منعطف بئر وأمامها باب ذو متاريس.
فان افلت مقتحمو القلعة من الدبس المغلي الذي ينهال عليهم من الفتحات في الأعلى سقطوا في البئر، وان نجوا من الاثنين عرقلتهم البوابة، واذا تمكنوا من تجاوز ذلك في المنعطف الاول تلقاهم الثاني وهكذا دواليك.
ويبدو ان تصميم القلعة قد أخذ في الاعتبار امكان اقتحام بوابتها المنيعة فهيأ مصائد داخلية قاتلة للمقتحمين.
وبالصعود الى المنعطف السابع نكون قد وصلنا الى سطح القلعة، او منصتها، حيث تطالعنا فتحتان مغطاتان بشبك من الحديد الثقيل تفضيان الى حجرتين عمق كل منهما خمسة أمتار قال لنا أحد زملائنا العمانيين انهما كانتا تستخدمان كزنزانتين.
وقد ذكرني ذلك بزنازين قصبة غرناطة سوى ان الاخيرة تحت سطح الأرض.
لا توجد أية مرافق على هذا السطح الحجري الواسع سوى تلك المهيأة للدفاع او لتزويد الحامية بالاحتياجات الضرورية مثل بئر الماء

وبضعة مخازن للأسلحة وأخرى للراحة، ويحيط بمنصة القلعة سور دائري ارتفاعه عشرة أمتار مزود بفتحات سفلى للمدافع عددها ٢٤ تكفل انتشار القذائف من جميع الجهات كما يمكن لرماة البنادق ان يطلقوا نيرانهم عبر ٤٨٠ مرمى صغيرا في القسم العلوي من السور الذي يمكن الصعود اليه من خلال ٤٠ درجا ضيقا منتشرا على مدار المنصة.
وحسب دليلنا العماني فان قلعة «نزوى» اكتسبت خصوصيتها الحربية من كونها جارت التطور الذي عرفته حرب مدفعية الابراج في ذلك الزمن.
ومن الواضح ان الفكر الهندسي العماني كان على دراية بهذه النقلة الحاسمة في الحروب فجاء تصميمها ليستوعب المعطيات الهندسية التي أفرزها دخول المدفع الى برج القلعة سواء تعلق ذلك بصلابة البناء أم قدرته على امتصاص الارتجاجات.
فالقلعة تتمتع بقدر كبير من المتانة. فهي تنهض على أسس راسخة عمقها نحو ثلاثين مترا تحت الأرض وبامكان جسمها الظاهر ان يمتص الارتجاجات الناجمة عن اطلاق أعيرة مختلفة من المدافع.
ويشهد على متانة بنائها، حتى بمعيار زمننا هذا، ما يرويه وندل فيليبس الذي يقول ان الصواريخ المضادة للدبابات التي اطلقت عليها أثناء حرب الجبل «الجبل الأخضر» قد ارتدت عنها دون أن تنال منها شيئا على ما يبدو.
ويتميز بناء القلعة، رغم ضخامته واتساقه الهندسي وتعقيد تصميمه الداخلي، بالتقشف من الناحية الزخرفية والتزيينية وهو بذلك ينسجم مع الرسالة التي يبثها لناظر: المنعة.
ولا يتوقع المرء من صرح كهذا أي انشغال جمالي قد يعطي انطباعا بميل القوم، وهم في لحظة مواجهة حاسمة مع البرتغاليين، الى الدعة واللين.
غير ان التقشف صارم حتى في المرافق الداخلية الحميمة التي لا يصلها نظر العدو أو المتطفل مثل القسم الخاص بعائلة الامام.
فلا ترى في غرفة نوم القائد السياسي والعسكري والديني للبلاد أي مظهر يدل على الرفاه، فهي ضيقة، خفيضة السقف، عادية الجدران الا من بعض كوى صغيرة توضع فيها آنية للزينة، لا يميزها نقش ولا تنطوي على زخرفة، لكن اللافت للاهتمام فيها وجود فتحة صغيرة تتصل، حسبما أكدت التنقيبات، بسرداب يقود الى خارج القلعة، والفتحة مغطاة ببساط عند اقدام السرير لا يمكن للناظر أن يلحظها.
ومن الواضح أن ترتيبات اعاقة الاقتحام المفترض والنجاة منها، في حال نجاحه، هي في أساس التصميم الداخلي للقلعة، وليس هناك أهم من الامام وعائلته لتوفير سبيل النجاة أمامهم عندما يقع ما يستدعي ذلك.
وتتصل غرفة النوم بحمام يستمد ماءه من بئر داخلية تنضح بأدوات مخصصة لذلك وتجري في قناة صغيرة مكشوفة لتصب في صهريج من اللبن في داخله تنور لتدفئة الماء.
فالنظافة أساسية في حياة المسلم اليومية وعمادها الماء. وهذا رغم شحه متوافر في القلعة، فهي تستقي من سبع آبار موجودة فيها (الرقم سبعة يتكرر مرة أخرى) فضلا عن عين ماء جارية تحتها، وترفع المياه من الآبار الى الأماكن العليا بواسطة حبال تدور على عجلة مثبتة في سطح القلعة.
وكما هي عادة المعمار العربي والاسلامي فليس هناك ذكر لمهندس القلعة.
لا أحد يعرف من هو الذي خطط متاهتها الداخلية في منتهى الدقة حاسبا حسابا للظلال والأضواء، الرطوبة والقيظ، التسلل والمصائد والنجاة.
بقي اسم الذي أمر ببناء القلعة وأسماء شعراء ومداحين كالوا الثناء للامام اليعربي واندثر اسم مهندسها.
ألم نقف على هذا الغياب- الحضور للمهندسين العظام الذين خططوا جوامع القاهرة الفاطمية والمملوكية و«القيروان» و«القرويين» و«الجامع الأموي» بل و«قصر الحمراء» بكل اعجازه الجمالي؟
فلماذا يبقى اسم الشاعر ويغيب اسم المهندس؟
هل ذلك لاننا أمة ترى بناء الكلمات هو الأجدر بالبقاء بينما بناء الحجر زائل؟
فان لم يكن الامر كذلك فلماذا لا نقع على ذكر لمن رفع في هذا المكان العسير معجزة من حجر؟
ينتهي تطوافنا في القلعة ولا ينتهي الأثر الذي يتركه فيك باب من أبوابها صد الريح وتقلبت عليه متوالية النهار والليل عبر القرون. نقف تحت سورها العظيم وتكون الشمس قد جازت كبد السماء ومالت الى الغرب لكن نورها وحرارتها ما يزالان على عزيمتهما الاولى.
نقول وداعا للاقواس والظلال التي تتراقص في باحاتها المكشوفة.
نقول وداعا للابراج التي تبسط سيطرة غير مرئية على المدى.
ونقول وداعا لمهندسها وعمالها وعبيدها وحاميتها الذين يمكن لمن توقف ورأى وانصت ان يرى اشباحهم ويستعيد أصواتهم وهم يصنعون معلقة فذة من الحجر والجص والتراب.
نمضي الى موعد مضروب مع وجهاء «نزوى».. ونتطلع الى الهيولي الحجرية الرابضة في الخلف.

«فلج دارس»: نعمة الماء

بالقرب من «فلج دارس» أولم لنا والي المدينة بحضور وجهائها العشائريين والدينيين.
تحت ظلال الاشجار التي تستقي من أقدم «أفلاج» عُمان واكبرها كان القوم ينتظرون مجيء الشعراء العرب، فما أن رأونا قادمين حتى هبوا على أقدامهم هبة رجل واحد. كان من الصعب علينا ان نفرق بين مقاماتهم ومراتبهم الاجتماعية. فهم يتزيون بالزي نفسه، كلهم بثياب بيضاء وعمامات ملونة على الرؤوس وخناجر معقوفة في وسط الأحزمة والعصي في ايديهم ولهم تلك السحنة الهادئة التي يتميز بها المنسجمون مع محيطهم.
وجريا على العادة العربية كان علينا ان نسلم عليهم واحدا واحدا وكانوا ينوفون عن الأربعين.
فرغنا من السلام وظل القوم واقفين كل يتبادل الحديث مع القريب منه ونحن في حيرة من امر هذا الوقوف.
فهل ينتظرون، يا ترى، ضيوفا غيرنا؟
لكن أحدا لم يأت.

وطال الوقوف.
كنا، المنصف المزغني، محمد القيسي وانا نقف متجاورين، وبالتأكيد كنا متعبين بعد طوافنا في القلعة والاسواق.
ولما لم يكن المزغني على بينة بالعادات العربية المشرقية فقد جلس على الأرض بعد وقوف طال فتحولت اليه نحو ثمانين عينا.
ولكيلا أترك زميلي التونسي في حرجه فقد جلست أنا الآخر رغم معرفتي بما تنطوي عليه هذه الفعلة من خرق لسنة الاحترام بين الرجال فتبعني القيسي وظل مضيفونا واقفين ولكن أعينهم المستنكرة قد تحولت عنا، فهم، لا ريب، شفعوا لنا ضعف تضلعنا بالعرف والعادة وليس أدل على بعدنا عن منابتنا الاولى من ثيابنا «الافرنجية» وشعورنا المتبعة التقاليع الحديثة. وقد هيأ لنا حرج موقفنا ان الوقوف سيطول أبدا حتى وصلت القصاع الكبيرة التي تعلوها الخراف المشوية على الطريقة العمانية فتداعى الجمع الواقف الى الجلوس فسمع خفق للدشاديش وتحرك الهواء الساكن.
لكننا لم نمد أيدينا الا بعد ان طلب الينا العمانيون القريبون منا ان نفعل.
فيكفينا حرج واحد!
قال لي احد مضيفينا بعد ان عرف انني أردني ان هذه الأكلة عند العمانيين هي في منزلة «المنسف» لدى الأردنيين. لكني رأيتها لا تشبه المنسف الا في اشتمالها على اللحم والأرز، والحقيقة انها تشبه اكثر ما يسميه بعض بدو الأردن بـ«المزروب».
وهذا ضرب خاص من شوي اللحم حيث تدفن الذبيحة او بعض أجزائها في حفرة تجمر حطبها تماما وتترك ليستوي اللحم ببطء.
وقد يستغرق الامر ليلة او بعضها بحسب حجم ونوع «المزروب» فيها.
والعمانيون يفعلون الشيء نفسه على نطاق واسع ولكن لحم الذبيحة يترك لمدة يوم وليلة ثم يستخرج من الحفرة المخصصة لهذه الغاية ويوضع فوق الأرز المخلوط بحب الهال والزعفران والزبيب. فما ان تمد يدك الى أي جزء منه حتى ينسل لينا.
وبطبيعة الحال فان الاكل، هنا، يتم بتحلق مجموعة حول القصعة، وكما هو الأمر مع «المنسف» ايضا، يكون الأكل بالأيدي.
لكن الغريب ان العمانيين يضعون الفاكهة، قبيل الفراغ من الطعام، على القصعة نفسها فيمكن لك ان تخلط العنب والبرتقال وما صادف من فاكهة الموسم مع الأرز واللحم او ان تكتفي بالفاكهة وحدها.
فرغت من الطعام واستبدت بي الرغبة، بالتدخين، وكانت علبتي أمامي فمددت يدي اليها لكن جاري العماني نبهني الى ضرورة تأجيل ذلك.
فسألت جاري: وهل التدخين ممنوع؟
فقال لي: لا ليس ممنوعا ولكنه مكروه، وبيننا كما ترى، رجال دين على رأسهم قاضي الولاية، فيستحسن والحال هذه ان تؤجل السيجارة الى حين تغادر.
لم يكن امامي سوى الامتثال.
وكنت لاحظت وأنا أضع علبة السجائر امامي عددا من العيون تطالعني وما ان أمسكتها بيدي حتى توسعت الحدقات اكثر خشية وقوع المكروه!
ولعلهم كانوا يظنون انني سأشعل سيجارة ولكنني ارحتهم من ذلك الحرج فوضعتها في جيبي.
وقد علمت ان التدخين ممنوع في جميع المحلات والدوائر العامة، وباستثناء المثقفين الشباب الذين التقينا بهم في مسقط فان غالبية العمانيين الاباضيين لا يدخنون.
ويبدو ان زميلي العماني الذي نبهني الى الامتناع عن التدخين لم يرد ان يصدمني، فالحقيقة التي عرفتها، لاحقا، ان التدخين محرم عند «الاباضيين». فأبو بشير محمد شيبة ابن المؤرخ والامام الكفيف نور الدين السالمي يشير في كتابه «نهضة الأعيان بحرية عُمان» الى الحد الذي كان يوقع على مرتكب جرم التدخين في عهد الامام سالم بن راشد الخروصي وهو يتراوح بين عشر وعشرين جلدة قدام الملأ. ولما صارت الامامة الى سلفه الخليلي اكتفى، فقط، بحبس المدخن!

×××

كان الغداء الذي دعينا اليه قريبا من «فلج دارس» وهو أكبر أفلاج عُمان، و«الأفلاج» خصيصة عمانية بامتياز.
فليس هناك طريقة للاستقاء والري مماثلة لها في العالم.
فليس «الفلج» عين ماء جارية تضبط مياهها في قنوات ولا هي آبار ايضا، ورغم بساطتها الظاهرة فهي معقدة لجهة الوصول الى الماء وتقنيته، والواضح ان الامر يحتاج الى معرفة بطبقات الأرض التي تتجمع فيها المياه.
و«الفلج» في «اللسان» هو بمعنى الفلق او الشق ولكنه، في الواقع، ليس أي شق عادي، فمبدأ «الفلج» يقوم على حقيقة ان مستوى الطبقات الأرضية التي يتجمع تحتها الماء يرتفع مع ارتفاع مستوى الطبقات التي تعلوها.
وهكذا يصبح ممكنا الحفر أفقيا في سفوح التلال للوصول الى الطبقات الأرضية الحاملة للمياه التي تتدفق عبر الانابيب الأفقية الى حفر تجميع تتوزع بعدها في اقنية الري، كما يمكن ادخال أنابيب عمودية الى الانفاق الافقية لتسهيل استخراج الماء من جهة ولاقامة آبار عادية من جهة أخرى.
وتمتد قنوات «الفلج» أميالا حتى تصل أرضا قابلة للزراعة وغالبا ما تكون منتزعة من براثن الجبال الواقفة بالمرصاد لكل سهل او بسطة في الأرض.
وفي كتاب انجليزي مصور عن معالم شبه الجزيرة العربية قرأت ان «الأفلاج»، الفريدة من نوعها في بلاد العرب، تشبه نظام الري الايراني القديم. وقد يكون هذا المصدر الانجليزي استند في ذلك الى اقامة الفرس في عُمان حتى بزوغ الاسلام، ولكن أليس أقرب الى الصحة ان نقول «اختراع» الافلاج هو حاجة أملتها الطبيعة العمانية نفسها على السكان وليس بالضرورة أن تكون «تقنية مستوردة»، وخصيصة الأفلاج تأتي من خصيصة عُمان نفسها على مستوى الطبيعة والبيئة.
أقف أمام «فلج دارس» بما يشبه الانخطاف.
لا شيء أثمن من هذه الدفقات، هذه الرقرقات، هذا التلألؤ المثير للمياه تحت أنظار الجبال الجرداء وتحت العين النارية للشمس المسلطة على الأحياء والجمادات.
جدير بمياه هذا «الفلج» أن تغنيها القصائد.

جدير بها ان تُبارك في مسراها من قلب الحجر الى قلب الانسان والشجرة والبهيمة.
فهي التي جعلت الحياة ممكنة في هذا القاع الصفصاف.
أنحني على قناة «الفلج» كمن يتبرك واحتفن بيدي من مياهه وأشرب. أروي ظمأ البدوي الى الماء، الظمأ الخالد، احتفن واغسل وجهي بأثمن مادة في الوجود، وأردد، صامتا، الآية الكريمة (وجعلنا من الماء كل شيء حي).
لن يقدر المقيم على ضفاف «التيمز» ولا «السين» ولا «الأمازون» ولا الأنهار الكبرى هذه الهبة الاستثنائية، التي تمنحها الطبيعة، العربي والمحروس بالصحراء مثله هما من يعرف كيف تنبثق الحياة من حول عين تذرف أكسير الوجود وكيف تبرعم الخضرة ويشب الخصب والشهوة في النبتة والجسد بجانب ساقية فقيرة.
من نقرة ماء صنع العرب حياة وشعرا وعلى بئر أو واحة شنوا حروبا وغزوات.
من الظمأ الى الماء خرجوا بقامات ناحلة وعلى أخف جياد في العالم وصلوا الى الانهار الكبرى والمحيطات التي لم يعرفوا لها اسما فأسموا بعضها بحار الظلمات.
فليتمجد هذا الماء.
وليتبارك.

الصعود الى الجبل الأخضر

بعد عودتنا من «نزوى» الى «مسقط» اقترح الشاعر العماني ناصر العلوي، في ليلة سمر ضمتنا مع سيف الرحبي وسعدي يوسف وقاسم حداد، أن يتدبر لمن يرغب منا رحلة الى «الجبل الأخضر». وقد تنازع هذا الاقتراح مع عرض آخر بدا أكثر اغراء لزملائنا العمانيين: اقامة حفل شواء في مزرعة قريبة من مسقط تخص، كما أظن، «حسن بوس» صديق سيف الرحبي وصاحب العرض السارطي.
لكن اصرارنا، سعدي يوسف وقاسم حداد وأنا، على اهتبال فرصة الذهاب الى «الجبل الأخضر» قضى على آمال سيف الرحبي ورهطه في قضاء نهار من اللهو والقصف.
قلنا الأكل يمكن تعويضه أما «الجبل الأخضر» فلا.
وهذا ما كان.
اذ عمد ناصر العلوي على الفور، الى استصدار تصريح عسكري بأسمائنا وتدبر سيارة ذات دفع رباعي يقودها صديق له من سكان «الجبل الأخضر» وضربنا موعدا صباحيا باكرا للقاء في اليوم التالي في ردهة «الانتركونتيننتال». وهكذا انطلقنا، بعد أن انضم الينا القاص الشاب محمود الرحبي، الى نقطة لقاء دليلنا في «بركة الموز». وتحتم علي أن أعود، والحال هذه، مرة أخرى الى ولاية «نزوى».
اذ أن «الجبل الأخضر» تابع لها والطريق اليه من «مسقط» هي نفسها المؤدية الى «نزوى» ولكن من دون ان نصل الى الأخيرة، فقبل «نزوى» بنحو أربعين كيلومترا تقع بلدة «بركة الموز» التي كان ينتظرنا فيها دليلنا احمد سالم الريامي بسيارته.
تزودنا في «بركة الموز» بزجاجات المياه وأفلام للكاميرا الوحيدة التي كانت بحوزتنا، وهي لسعدي يوسف، وانطلقت بنا السيارة الى «بيت الرديدة»، الصرح التاريخي البديع، فتوقفنا أمامه هنيهة منعمين النظر في معماره العماني البديع.
من «بركة الموز» نتوجه الى «وادي المعيدن» أكبر الأودية المؤدية الى «الجبل الاخضر».
واد سحيق كأنه شق بين جبلين تلمع في قاعه الحصى تحت وهج الشمس، ومن هذه النقطة حتى قمة الجبل ستكون الطريق ترابية، ضيقة، بالكاد تتسع لسيارة والأخطر انها متعرجة وذات انعطافات حادة.
الوعورة والقسوة هما السمتان المميزتان لهذا المدى الحجري.
السيارة تخض أحشاءنا خضا وهي تتسلق جبلا لا تبدو له نهاية.
ليس هناك معبر للجبل، من جهة الوجهة، سوى الذي نسلكه، ولكن يتعين علينا قبل اقتحام منعته واستعصائه ان نتوقف أمام «باب الجبل» وهو نقطة عسكرية تتحكم بالمدخل الوحيد للجبل ولا تجتازها الا السيارات المصرح لها بذلك.
كان بضعة جنود يرتدون حللا عسكرية مرقطة يقفون الى جانب الحاجز الحديدي أو بجوار غرفة الراحة المخصصة لهذه الحامية الصغيرة يترأسهم، كما بدا لنا، ضابط برتبة ملازم. فما ان تأكدوا من التصريح الخاص بنا حتى ودعونا متمنين لنا رحلة موفقة.
سألت احمد الريامي عما اذا كان تصريح زيارة الجبل مقتصرا على الأجانب أم انه اجباري للجميع فقال انه اجراء يخضع اليه الجميع سواء كانوا عُمانيين أم أجانب فالمنطقة، كلها، تابعة للجيش.
فأجاب على نحو بدا لي مواربا: ربما كان كذلك في البداية لكنه الآن يتعلق بصلاحية السيارة لعبور الجبل، فلا يسمح للسيارات التي لا تملك مواصفات خاصة، منها الدفع الرباعي للعجلات، باجتياز هذه النقطة فالطريق، كما سترى، خطرة ولا تستطيع أي سيارة عبورها.
ولم يكن كلام أحمد الريامي، الذي تقطن قبيلته القوية «بنوريام» الجبل وشطرا من «نزوى»، يحتاج الى برهان.
فقد بدا لي كأن سيارته اليابانية تصعد ملوية سامراء الشهيرة وليس جبلا.
فقد كانت تطلق عنينا متواصلا، ومؤلما في الوقت نفسه، بسبب استخدامه «الغيار الأول» غالبا والثاني عندما تنبسط الطريق لامتار معدودة تاركة حولها دوامة من الغبار.
وقد يخطر لمن يسمع بـ«الجبل الأخضر» انه أخضر فعلا، او على الأقل، حرجيا كما هي حال «جبل الشوف» في لبنان أو «جبال عجلون» في الأردن، ولكنه ليس أخضر ولا هو يشبه هذين الجبلين، فما يبديه لنا الجبل ونحن نصعد طريقه الملتوية لا يتجاوز بضع أشجار تسمى «الشحس» متفرقة هنا وهناك فضلا عن الزيتون البري، وهي شجرة قصيرة القامة لا تشبه الزيتون المثمر الذي يسمونه هنا «زيتون الشام».
ولا يعدم، بالطبع، وجود بضع أكمات من النباتات والزهور البرية الغريبة، جهرت لدليلنا أحمد بما يشبه الخيبة قائلا: يبدو ان «الجبل الأخضر» اسم على غير مسمى
فابتسم بأدب وقال انه ليس أخضر تماما ولكنه ليس أجرد مثل «جبال الحجر»، فنحن مانزال في كعبه ولربما غيرت رأيك، قليلا، عندما نصل الى الأماكن التي نقصدها.

كنت، على ما ظهر، الأكثر الحاحا بين رفاق رحلتي على السؤال فيما كان الباقون مستغرقين بتشكيلات الجبل وتلاله ووهاده السحيقة.
وبعد نصف الساعة من الصعود الشاق بدأ الضغط يؤثر على آذاننا كما أخذ الهواء يخف ويبرد، صرنا نرى زهورا ونباتات برية تفتحت اكمامها في الربيع واشجارا وخضرة أكثر خصوصا شجرة «البوت» التي لها ثمرة سوداء صغيرة بحجم حبة الكرز. قال لنا احمد الريامي ان هذه الشجرة لا تنبت الا في «الجبل الأخضر».
وحتى الآن لم نر انسانا أو دابة في المحيط كله.
ولم تزاحمنا على الطريق الضيقة سيارة أخرى.
كأن لا أحد يأتي أو يذهب.
لا شيء في هذا المدى المترامي من التلال والوهاد والقمم العالية سوى الصمت وغبار الطريق الترابية وعقاب وحيد يحلق في كبد السماء كأنه يرقب ببصره الثاقب هذه الدابة الميكانيكية التي لا يعوق تقدمها المضني في ثنايا الجبل شيء.
هذا مكان مثالي للانقطاع عن العالم.
لا أثر، حتى الآن، لاختراق «عولمة» السلع وشارات الاستهلاك لهذا المكان المعصوم.
فلا علب «كوكا كولا» أو أطعمة محفوظة او «مارلبورو» أو أكياس بلاستيكية تدل على النفاذ السحري لرموز «الشمال» الصناعي الى قلب العالم القديم ناظمة إياه في قيم الاستهلاك كونية النطاق. فأي حصانة لهذا الجبل؟

عزلة الجـــبل

حصانة هذا الجبل ليست موضع شك، فأهله وأهل ولاية «نزوى» بالعموم، يفخرون بعدم حاجتهم للعالم الخارجي ويكادون يجزمون بأن الاقدام الاجنبية التي تجولت في جنبات الولاية، هي من القلة، بحيث يمكن احصاؤها على اليد الواحدة.
فها هو أبو بشير ابن المؤرخ نور الدين السالمي يقول في كتابه «نهضة الأعيان بحرية عُمان» حول صلة حكومة الامام «في نزوى» بالعالم الخارجي: «... ولم تكن لحكومة الامام بعُمان علاقة بالدول العربية والأجنبية، لان من شأن العمانيين العزلة والانفراد. فهم لا يحبون الاتصال بالعالم الخارجي خوفا على استقلال بلادهم وتغير طباعهم ولم يسمحوا للأجانب بانشاء سفارة مخافة أن يجر السماح الى فتح باب للدخلاء».
وهو يستشهد لتعضيد قولته بما جاء في كتاب «عُمان» الذي اصدرته شركة النفط الأمريكية وجاء فيه «ان بلاد عُمان المعروفة هنا بأنها تضم الجانب الأكبر من السلسلة الطويلة من الجبال التي يطلق عليها اسم «الحجر» والأراضي الواقعة بين هذه الجبال وبين «الربع الخالي» هي من أشد أجزاء الجزيرة العربية امتناعا على الرواد ولم يزرها أحد سوى عدد قليل جدا من الرواد الغربيين.
والسياسة الرسمية التي تتبعها حكومة الامام (وهي غير حكومة السلطان في مسقط) في ثني أهلها عن الاتصال بالعالم الخارجي تعزز هذه العزلة في أرضها».
ولكن «الجبل الأخضر» ليس مكانا مثاليا للانقطاع عن العالم الخارجي فحسب بل هو مكان مثال للتمرد. وسأكتفي، هنا، بذكر حادثة كبيرة في هذا السياق. وقد وقعت في زمن الحجاج بن يوسف الثقفي الذي سير جيشا كبيرا من البصرة الى وسط عُمان لقهر سليمان وسعيد ابني عباد الجلندي ولادراج البلاد في الخلافة الأموية. وبعد مواجهات طاحنة بين جيش الحجاج واتباع ابني الجلندي تمكن الجيش الأموي من هزيمة العمانيين فالتجأ ابنا الجلندي ومن بقي من اتباعهما الى «الجبل الأخضر» وتحصنّا فيه.
يرتفع «الجبل الأخضر» نحو عشرة آلاف قدم فوق سطح البحر وبهذا يكون من أكثر جبال عُمان علوا، فلا غرو، اذن، ان الهواء، هنا، أخف وابرد.
الهواء يلعب حرا وطليقا فوق هذا الجبل فيما هو محبوس في «نزوى» المطوقة بالرواسي.
الخضرة أيضا تزداد لكن ليس كما يوحي به الاسم. نلاحظ وجود نباتات وزهور بعضها مما نعرف في بلاد الشام وبعضها الآخر مما لا نعرف، ولحسن الحظ فان دليلنا أحمد سالم الريامي من المتضلعين بالنباتات والزهور التي تنبت في فصول مختلفة في الجبل الاخضر. وهي ذات تسميات عُمانية غير مألوفة لدينا، باستثناء «العشرق» التي نلفظ قافها جيما و«ابرة الحمام» التي يسميها العمانيون «شويب الحمام»، فضلا عن «الآس» المسمى عندنا بالاسم نفسه والذي يعيدني عبقه الى زيارات قبور لا أتذكر الآن لمن وأين؟
ويؤكد الباحث البريطاني جيمس مندفيل في دراسة نشرت في عُمان «حول الازهار البرية في شمال عُمان»، ان الكثير من النباتات التي تنبت في هذه المنطقة آسيوية الأصل، تشبه ما هو موجود في الأراضي الايرانية وحتى في جبال الهملايا. ويعتقد هذا الباحث ان رابطا بريا كان يربط بين هذه الوجهة من عمان والبر الآسيوي الآخر قبل نحو ٢٠ الف عام.
بعد نحو الساعة من دوران السيارة وتسلقها الشاق للطريق الوحيدة بدأت الأرض تنبسط لتأخذ شكل هضبة، صار ممكنا ان نرى على البعد بيوتا تتكئ متراصة في السفوح مزنرة بخضرة كثيفة، وتوجد القرى، والحياة البشرية، حيث توجد «الأفلاج».
ليست هناك مصادر مائية كبيرة في هذه الجهة من الجبل (الشمالية) وقيل لنا ان الجهة الأخرى أقل انحدارا وأكثر خضرة وقابلية للسكنى.
ومن المفيد ان نذكر ان أمطار الجبل موسمية، أي انها تهطل صيفا، ويقول دليلنا الريامي انها غالبا ما تتساقط بعد الظهر، بغزارة، أحيانا، مما يحول الأودية الجافة على مدار السنة الى سيول جارفة غير مأمونة العاقبة، وهي بهذا تشبه بعض مناطق اليمن التي تقع في نطاق الأمطار الموسمية.
وسنلاحظ شبها آخر باليمن ايضا: المدرجات الزراعية.
وترجع أصول «الرياميين» الذين يسكنون «الجبل الاخضر» برمته الى اليمن، وهم بحسب العالم الجغرافي الهمداني، سدنة «معبد النار» اليمني الذي كان يضم أوثانا لعبادة الشمس والقمر.
وعلى ذمة وندل فيليبس، الباحث الأمريكي الذي كانت له صولات «علمية» في كل من اليمن وعُمان، فان هذا المعبد كان مايزال موجودا حتى عام ١٩٥٠، وكان يعتبر من الاماكن المقدسة التي يحج اليها في اليمن

×××

كانت قرية وادي «بني حبيب» هي الأكثر اثارة للنجوى والخيال. توقفنا في الاستراحة الجديدة، والنظيفة جدا، التي اقامتها الادارة المحلية في ظاهر البلدة استعدادا لخطط سياحية مقبلة على ما يبدو. القرية تلوح في المنقلب الثاني من الوادي كأنها علب من الورق المقوى وضعت بتصور هندسي ساذج فوق بعضها البعض.

ليس هناك طريق للبلدة سوى الانحدار الحاد الى بطن الوادي، لم نعثر حتى على الدرب الذي يفترض ان تكون أقدام الاهلين ودوابهم قد مهدته عبر الأيام. فتحتم علينا ان نقفز من صخرة الى أخرى وان نضع اقداما حذرة، غير مدربة بين حجرين او أي انبساطة نسبية في هذا الجرف.

كان رجل عجوز في العقد الثامن من عمره يصعد من الوادي من دون ان يتوقف لمرة واحدة، كان يصعد ببطء، مستعينا بعصاه، طريقا اجترحها لنفسه، كان يعرف عن ظهر قلب أين يضع قدمه، ظللت أرقبه حتى وصل الى كتف الوادي.

كان الوادي والسفح المقابل له انبلاجة خضراء لم نتصور وجودها قط في هذا المكان، كأنها افترار ثغر هذه الطبيعة القاسية، لفتتها الحنون لمن اختاروها سكنا ومأوى لهم، اشجار سنط وجوز ورمان وخوخ ما تزال عارية الغصون، ومدرجات صغيرة نبتت فيها الأعشاب وبعض خضرة الموسم، نداوة منعشة، ارتخاءة في العصب المشدود للصخور.

وفجأة سمعت الصوت الذي سكنني منذ أمد بعيد كموسيقى التكوين الاول، الصوت الذي يشبه ترتيلا رتيبا مفعما بالعرفان ترفعه الحياة، بامتنان المعوزين، الى بارئها: انه صوت خرير المياه.

كانت مياه «فلج» القرية نميرة، صافية، لألاءة، تتدفق ضئيلة في المجرى ثم تسيل في الوادي متخللة حصاه البيض المغسولة منذ دهور بهذه المادة النفيسة. مادة الحياة. استطيع ان اجلس ساعات متواصلة منقطعا الى هذا القداس الطقسي. كأنني استعيد شطرا من طفولتي صرمته على حواف السواقي والقنوات الطينية في كنف جدي الذي نبذ العشيرة واستقر عاصيا وغريبا في بلدة «تل شهاب» على الحدود السورية الأردنية.

يا لهذا التغريد الضئيل المتتابع، دون كلل، في قلب الصمت والهجران.

يا لهذه التكسرات اللحنية التي تهدهد الروح.

لا صوت في وادي «بني حبيب» سوى خرير المياه الضئيل ووقع اقدامنا على الحصى، فقد ترك الأهلون مسرح حياتهم كما هو عليه دون ان يسدلوا الستار. فظل ما تساقط وما هجر من الأشياء شاهدا على حياة اعتصمت، طويلا، بهذه المنعة الطبيعية، كأن جائحة حلت فجأة على هذه القرية ففر الأهلون من أمامها.

اتذكر قرى كهذه رأيتها في شمال الأردن وجنوبه. ولكن الهجران لم يكن تاما.

رأيت في طفولتي قرى قررت، تحت زحف «الحداثة» الحثيث، الانتقال من بيوت الطين والبئر و«الخابية» الفخارية الكبيرة و«الطابون» و«اللوكس» الى الاسمنت وصنابير المياه وأعمدة الكهرباء والخبز الافرنجي، لكن النقلة كانت بطيئة ومتداخلة، بيت طيني يهدم وعلى انقاضه او بجانبه يطلع الاسمنت. يحرق الأرض ويميت الحياة التي كانت تندلع في الربيع على سطوح البيوت كحدائق معلقة.

القرية الوحيدة الشبيهة بهذه هي «طيبة زمان» بالقرب من «البتراء» التي آلت، بقضها وقضيضها، الى شركة سياحية حولتها الى منتجع يلبي رغبة السياح الغربيين بالاقامة في ألفة الماضي ودنوه من الأرض بعد ان أتت آلة الحداثة الغربية على روح الطبيعة.

وأخشى ان يكون أهالي قرية وادي «بني حبيب» الذين انتزعوا الحياة، بالقوة، من مخالب الصخور يعدون لقريتهم مستقبلا شبيها بـ«طيبة زمان».

يلتقط سعدي يوسف الذي كان يرتدي قبعة صيادين بيضاء صورا لنا أمام بيوت القرية، يهمهم بكلمات مبهمة، لعله يردد نوعا من رقية أو تعزيم.

أما أنا فأردد في نفسي اغنية بدوية تتحدث، بحرقة، عن هجر الديار ومغادرة مرابع الطفولة.

لم تكن هذه القرية وحيدة في سفح الوادي. كانت هناك قرية مقابلة لها وشبيهة بها تماما.

سألنا دليلنا أحمد الريامي عن اسمها فقال انها تدعى «الساب». فمضينا اليها نتقافز بين الحجارة ونتشبث بالأشجار البرية الطالعة من بين الصخور.

كان المشهد مماثلا سوى ان البيوت أحدث، على ما يبدو، من الاولى واقل.

أيضا لا أحد هناك.

لا نأمة.

قال أحمد ان القرية الاولى هي الأصل. أما هذه فمجرد توسع وامتداد، فالأرض الصالحة للعمران في القرية الأولى محدودة. لا مجال للاستزادة فيها، فكان التوسع، استجابة للتكاثر، في هذه الجهة.

والقريتان، بطبيعة الحال، تتبعان فرعا واحدا من «بني ريام». فلا متسع في ربوع كهذه للغريب.

بل قل من اين سيأتي الغريب؟ فرابطة الدم هي التي تحدد، في القبائل العربية، مطارح السكنى، ومن النادر ان يخترق «حرمة» أرضها وسكنها غريب. ومايزال هذا العرف ساريا في بعض البوادي العربية والأرياف، حيث تعرف مناطق وقرى بأسرها باسم القبيلة التي تقطنها.

فعندما تذكر «الجبل الاخضر» في عُمان يقفز الى الذهن اسم «بني ريام» كذلك لا يمكن ان تذكر «الموقر» في الأردن دون أن يحضر، على الفور، اسم قبيلة «بني صخر».

نودع «الجبل الأخضر» في مساء بدأ يطلق نجومه الباكرة لترعى في مدى لا حد لاتساعه.

لا جبل فوق «الجبل الأخضر»

ولا سماء أشد التصاقا بالمطلق والمتعالي، في هذا الصقع النائي، من هذه السماء.

مدينة القارتين

خليل النعيمي ★

(كل المدن مدن أهلية، والناس كلهم أخوة، لا ، لن أعود الى مكان هجرته حيا، لأموت فيه)

(١)

حضارات عشتها قبل أن أراها. وتواريخ ملكتني قبل أن أملك نفسي! هأنذا، في آن واحد، في مكانين. هأنذا، أخيرا، على «البوغاز» في «البوسفور»!

(٢)

المدن أجساد. لها روائح واختمارات. شمائل وثآليل. أعراق وثمالات. ندخلها متحسسين أركانها وكأننا في قبة الكون. نبحث فيها عن المدينة التي أضعناها، ذات يوم، في زمان بعيد. فنحن نكبر في «مدينتنا»، ونصغر فيها، وتبقى المدن الأخرى مرائي. نقاربها كما نقارب امرأة عشقناها، لا يضيرنا التمنع منها، وإنما الابتذال.

نأمل الوصل منها فتعطينا حالها بلطف. لطف نحسه يدغدغ أقدامنا ونحن فيها نسير. لكن لطف «اسطمبول» لم يكن في الحسبان . لطف هذه الجدر الشامخة الحاضنة للعصور.

(٣)

تسحرنا المدن لا بأبهتها وإنما بالتاريخ الذي يختبيء فيها ولذا تجدنا نمشيها ونحن نبحث فيها عن الأسرار. عن أسرار الحياة التي اندمجت بحيطانها. عن الاندثارات في إبهائها. عن التاريخ الذي يتجسد أزوالا في كل زاوية منها. وعن الحكايا التي ملأت أسماعنا ونحن عنها بعيدون. هذا ما ترويه لي هذه الهالات، هالات هذه المدينة الحائرة بين الزمن والماء. ولكن من علّمنا الحقد على الآخرين غير «دروس التاريخ» الزائفة، تلك التي ملأت قلوبنا بالمقت: مقت الآخرين «لحماية» أنفسنا منهم، ونحن معهم في كوكب واحد!

(٤)

عظمة العالم تكمن في اختلافه. واختلافه يكمن في تبنيه، بلا خوف، لخصائصه، وأكثر من ذلك، لحقائقه المنبثقة من كل بؤرة منه. فما جدوى أن يعاني الكائن من أجل أن يرى بعيون غيره، وألا يسمع بأذنيه

الكائن قيم وتعاليم، وهو، لذلك، سريع العطب. وهنا يكمن سر اشتعال عواطفه، وانهياره الآني، أيضا، خلاصه الوحيد يكمن في تحرير حواسه من التدخين، وتخليص عقله من سيطرة المطلق عليه . وهو ما سيعني حب الذات المبني على احترام «الغريب». الغريب الذي ليس هو غريبا تماما، في الحقيقة. وهل يمكن تحقيق ذلك؟ بلى ! فإذا كانت أخطاء الماضي غير قابلة للإصلاح فلا معنى للحياة، أصلا ولربما كان المعنى الوحيد لها يكمن في هذه الإمكانية الأساسية، فقط.

(٥)

من آخر هضبة من هضاب «آسيا» أنحدر الى «البوغاز». أنحدر ماشيا على قدمي الكيلومترات الآسيوية الأخيرة قبل أن أصل الى «أوروبا» . على الضفة الشرقية للبوغاز أتوقف. أتوقف ناظرا الى الفضاء. فضاء آجري أحمر ومضيء. خلفي تركت ، في نهاية آسيا، أو في بدايتها، لا فرق، آلاف الأبنية المتهافتة المتكاتفة التي ذكرتني بـ«الغورية» و«الحسين». هنا كثير من القاهرة، ولا شيء من «دمشق». وكنت أريد العكس! ولِمَ تراني كنت أريد العكس؟ وأي عكس يمكنه أن يشرح الأمكنة والتاريخ؟ فلا صمت، إذن، ولانظر. ولانظر الاختلاف! ولكن، أي جدوى من إطالة الوقوف في مكان هو نفسه يمشي راكضا نحو الماء!

(٦)

كاتبا هذا، هكذا، أحسّني أزيّف مشاعري ونواياي. أحسّني أبتذل نفسي كثيرا، وأهين الشمس الساطعة التي تنير الكون. لماذا لا أمشي ساكتا، باحثا في خفايا الضوء عن الأفانين؟ لماذا لا ألتفت الى اليسار، قليلا، لأرى «أيا صوفيا» الخالدة تحتل «الهضبة الأخرى» المسيطرة على البوغاز! أولى هضبات «أوروبا» المغروسة في القاع.

★ روائي وجراح من سوريا.

(٧)

هذه المدينة الحائرة بين الزمن والماء، المرمية تحت شمس آسيا، والتي تدعي أنها أوروبية، كم داستها أقدام وخيول؟ وكم عبرتها مراكب وانحناءات؟ وغشتها مناهج وحضارات؟ ولكم تملاها بشر عابرون، لم يبق منهم إلا خيالاتهم الممزوجة بالتراب.

هذه المدينة... حقيقتها الأساسية تنبع من هذه المآذن التي لا تحصى. مآذن تركب، مثل فرسان العصور الأولى، الهضاب المتسلطة على البحرين: الأبيض والأسود. وان شئت بحر مرمرة، وبحر الشام. انظر!

وأحسَني فجأة ، أسعد كائن على الأرض، لأنني كنت، ببساطة، أسبح في التاريخ. تاريخ رضعته نائما بين أقدامهما. تاريخ كنت أخمنه ولا أراه، واليوم أمشيه على قدمي.

(٨)

بلى! «حمد» كان يحكي «لزهرة» عن هذا، وكنت أسمع مختفيا تحت اللحاف. تحت لحاف الرقع والقشور. كان يحكي وهو يتمرّغ كالعربيد، كالعربيد الذي يريد أن يفترس سمّانة. ولكي يفترسها، أكيدا، يفسح لها مكانا لكي تحط بأمان عليه. ولم يكن ثمة من مكان غير صوته الممتليء بأحداث التاريخ وبأحاديثه! عمّ كان يحكي ذلك الـ«حمد» العجيب ! كان يحكي عن حوادث، وعن مدن. مدن لم يدخلها، لم يعبرها، ولم يرها، حتى، من بعيد، ومع ذلك، كان يعرفها وكأنه صنعها بيديه! والآن وأنا أمشيها مستثارا، ماذا بقي لي غير أن أعد المآذن والرقبات؟ غير أن أبحث في أشلائها عنهما؟ عن «حمدي» و«زهراي». ألا يريدان أن يجيئا، هنيهة، الى هنا علنا نلتقي، للمرة الأخيرة، على القارتين. ووجدتني أبكي. أبكي،واقفا على الضفة الآسيوية للبوسفور، مثل طفل فقد، توا، أمه وأباه!

(٩)

نحن لا نبكي على الكائن، إذن، وإنما على «التاريخ». على تاريخه المصنوع من فعل ومن كلمات. من قبل كنت أعتقد أنني «قوي» ! وهأنذا أكتشف أنني «ضعيف». ضعيف لأنني أعتقدت، يوما، بما ليس بي، وما ليس لي. وهل يعتقد بما لا يملكونه سوى الضعفاء، أولئك الذين زين القمع لهم صفات ليست فيهم، وجعلتهم الحاجة الى «الاعتراف» يركضون. يركضون وراء سراب اعتراف سخيف بهم! اعتراف يبدو أشد سخفا كلما تحقق أكثر.

(١٠)

أقطع البوسفور ماشيا بهدوء. بهدوء وبطء. وفي منتصف جسر «أتاتورك» أتوقف. أتوقف بين القارتين، تماما. لكأنني لم أعد أريد أن أصل الى حيث أنا الآن! أتوقف مستديرا. باحثا عن المآذن والقباب. عن تلك الرسومات المتعامدة مع الضوء، الواصلة الأرض بالسماء.

وأحس الجسر يهتز تحتي. يهتز من أثقال الحمول التي لا تتوقف عن العبور. وحدهم صيادو السمك البؤساء، ذوو الوجوه المحروقة من الضوء، والسحن المملوءة بالسغب والغيظ، بجلودهم المدبوغة بالزيت والرماد، يقفون، مثلي، بسكون، شاتمين الماء الذي يحمي أسماكه الصغيرة منهم. لكأنهم لا ينتظرون من النهار إلا البقية التي لا تأتي!

مثلهم، أظل واقفا فوق الماء. يسارا، تتجلى في وجهي مآذن «أياصوفيا»، ويمينا أكوام البنايات العتيقة في «تكسيم». البنايات الهشة، الآجرية اللون. الهاجمة على الضفتين، مثل كائنات عطشى.

مثلهم، أظل واقفا ساعات، غارقا في صمت الضوء المتسلط على الكون، وكأنه يأمر العالم، كله، بالسكون! سكون عبثي وبلا جدوى، ومع ذلك، أنفذه بامتثال.

(١١)

واقفا في سدرة الضوء، أصير أتمتم: أحب قوة الضعيف وجمال القبيح، وأكره رأفة القاسي وتواضع المتكبر. أحب عناد المخذول وتصميم المنهزم، وأكره حلم القوي وتسامح المنتصر. أحب تلجلج الجائع وارتجاف البرود، وأكره تعفف الشبع وطمأنينة المقتدر. أحب... وأكره... وما أنا غير هذين العاطفتين اللتين بلا حدود؟

(١٢)

هنا كل شيء يبدو «مهترئا وأزليا» (ولا معنى لحضارة بلا قدم)! لكأن الشمس تكفلت باهرائه وتدميره، وهو ما لم يعد يثير دهشتي، ولا حنقي. لماذا ألوم الضوء على فعله الأساسي في الحياة: فعل تفتيت القشور للوصول الى جوهر الأشياء.

هنا ، عرفت، لأول مرة، انه يمكن لي أن أعثر في ذاتي على منجم من ذهب، أو على بئر من رماد! وعليّ، وحدي، أن أقرر الاختيار.

(١٣)

في صحن «جامع سينان» (لم أسمه الصحن؟) أجلس،

متعبا من السير. أجلس أمام إحدى حنفيات الوضوء أغسل، بلا تردد، وجهي ويدي من لهب الشمس. أزيل عنهما وهجها الذي تراكم، منذ أول النهار. ماء دافق بلا منة، وظل منعش وأمين. ذاهبون وآيبون، يبللون أنحاءهم بلا حساسية أو خوف. وكثيرون منهم يغسلون أقدامهم المتعبة بمتعة لا تعادلها إلا متعة التوسيخ. لكأن غسل القدمين هو، وحده، الذي يريح! ويخطر لي أن حضارة الاسلام هي، في الحقيقة، حضارة الماء! حضارة الماء الذي كانت تفتقر اليه. ولم لا أفعل ما يفعله الآخرون، إذن؟ ولم علي أن أفعله؟ ووجدتني أحبس ضحكتي الوحيدة، وأنا أمد قدمي الى الماء: فليس لعضو ميزة على عضو آخر في فضاء يفور من الحر!

(١٤)

في أزقة ضيقة ومشجرة، وبين أبنية صرارة من القرون الوسطى، وفناءات مملوءة بالورد والريح، يتربع الجامع «السليماني» المهيب. جامع هائل ذو منارات أربع، يعلو الهضبة المطلة على البوسفور، من جهة أوروبا.

في داخله أحس بالبرودة والإنعاش. أحس بجلالة التاريخ ونقائه. لكأن ما يصنعه البشر، منذ أن ينجز، يستقل عن أهوائهم ونواياهم. يحيا بذاته ولذاته. سبحان من خلق!

في هضبته أقف وأنظر! جوامع وأساطين تكيات لا تحصى تحيط بالبحرين، وفضاء من الماء الدائر كالغراف. كيف لي أن أحيط بشيء من هذا وأنا مازلت أحبو؟ أمام ضخامة المشهد، وتعدد وجوهه، وأساليب خفائه، تحس نفسك طفلا! تدرك، أخيرا أنك امتلأت حماقة وسخافة. تفهم أن عمى البصيرة الذي حقنوك به لم يدلك، أبدا، على الطريق. على طريق الإدراك الصحيح. وأنه لم يقدك إلا الى منزلق وجودك المتهافت. لماذا لا تقول الحقيقة أيها التعيس.

(١٥)

أشرقت الشمس (منذ متى ؟)، وها هي ذي تغرب الآن! وما هم أن تشرق أو تغرب، وأنت في حضرة البردة والتاريخ؟ جسور البوسفور الطويلة المدى هي التي تربط عينيك بالنوء. وهي التي ترفعك، مع غمامها المتطاير، بهدوء. هي التي تحثك لكي تتخلص، أخيرا، من أوقاتك المحددة ذات البلادة التي لا تحتمل. انظر! كيف يخرج النور من الماء! كيف تحيك السفن حولها خيوطه البيض مثل غزل «بينيلوب» الجميل.

أدع الشمس تغرب، ولا أترك «السليماني» من أعاليه أطل على كل شيء: على ما أرى، وعلى ما لا أراه! أطل على ذاتي المختبئة في الحضيض. زرقة الماء تغريها بالسفر وبالخروج، ومع ذلك، لا أجد سوى المرارة. مرارة الخضوع لمتطلبات وهمية أبعدتني عن الحياة! مرارة الامتثال لمقتضيات بائسة من أجل الحفاظ على ما جوهره التبدد والاندثار. أي غباء يعمي بصيرة الكائن ليقبل بتسليم نفسه لجلاديه؟ لمدمري حريته وحياته؟ لم لم ينبت لي جناحان؟ ولم لم أستطع الطيران وأنا في المهد؟ اللعنة!

(١٦)

بعض الناس يولد ليموت، وبعضهم يموت دون أن يولد، أصلا! وفي الحالتين ليست الولادة سوى التخلص الجذري مما تعلمناه. مما تعلمناه رؤية وأفكارا، بلا استثناء. فليس في قواعد الحياة قاعدة جميلة (وإن كان الكثير منها يلائم الكثيرين من الناس)! هذا ما أحسست به وأنا أجوب «مدينة القارتين». أجوبها، وأنا أتمتم: كيف يحق لكائن لم ير العالم كله، أن يحكم عليه؟ على نفسه. وكيف يدعي المتهافتون العرفة وهم قاعدون؟ قاعدون فكرا وسلوكا ومسافات. ولم لا تفرض الدول السفر على «مواطنيها» بالقوة، بدلا من أن تحجزهم في أماكنهم كالأغنام؟

(١٧)

يمكن أن تضيع نفسك، بالصدفة، في أي مكان، وليس عليك أن تعثر عليها. أبحث عن غيرها، وعلى الفور! أبحث لابد أن تجد الشبيه. فللشبيه مزايا وآفات. هو ليس صورة لك، فحسب، إنه قواعد وسلوك. إنه أنت. أنت الذي تمخض الكون عنه، ذات يوم، في بقعة ما من العالم. هذا ما كنت أفكر فيه وأنا أجوب «البازار الكبير» الذي يحتل قلب «الآستانة» أجوبه متمليا وجوه الناس حولي. العُلوج يتشابهون في كل مكان (كنت أردد) والمستضعفون في الأرض، أيضا! لكن علوج «البازار الكبير» يتشابهون أكثر مما يتشابه البشر الآخرون! يقفون بصلافة أمام دكاكينهم الملأى بالقسمات، بالآيات المزخرفة، وبالمعاضيد. وجوههم دهينة، أثوابهم نظيفة، ولا يتكلمون إلا بلغة الدولار! وهؤلاء الحملة النقلة لم يطأطئون رؤوسهم وهم يمشون بصمت، وكأنهم يخشون من مجرد النظر الى الفتنة والأباريق؟

(١٨)

أي فناء يستوعب هذه الأبدية؟ أردد في صحن الجامع الكبير وأنا أرى جموع البشر تتهاوى بين أجنحته الحجرية الصامتة. خلق وتعابير. ضوء وصمت. مشي متهاد كمشي الحجل بين أفناء الجزيرة الغابرة، حتى لتحس بأن روح العالم انبثقت هاهنا أول مرة. روح لم تخلّف في الفضاء سوى رفيف أجنحتها وهي تطير! وأصير أردد لائما (وهل يلوم سوى العلوم؟) علام تتمزق رهبة وأنت بين هذه الهياكل الحصيفة؟ تنظر هنا، وفي عينيك هناك. وتأكل من هذه، وفي نفسك تلك. تشرب رغدا مما بين يديك، وروحك ظمأى الى ما أردت أن تسقى منه، ذات يوم ! أي شغف يغرق الكائن في بحر شهواته التي لا ترتوي سوى الحرمان؟ سوى حرمان الطفولة الذي لا ينمحي!

أخيرا، «أيا صوفيا» ! أيا صوفيا الحمراء الباذخة، ذات الأحجار الياقوتية الملس، تتربع بأبهة على هضبة الجناح الأوروبي من البوسفور. تعلوها مئذنتان من أحجار بيض غير أحجارها، وهما، مع ذلك، شامختان.

خشوع قاهر وحيرة! ماذا أفعل غير أن أستقرئ الحجر والآجر؟ غير أن أزيح المضاف مؤقتا لأرى جسد الكنيسة الخاشع كما كان!

في الداخل مازالت الكنيسة – الجامع حية، تزينها رسومها الأولى بافتنان. في جنباتها لوحات الموزاييك التي تمثل العذراء وعيسى بن مريم لم تزل على هيئتها الأولى ولم تزل تعابير الرهبة تتموج فوق وجوه القسس والرهبان.

في القبة المركزية منها يتجلى: الله، محمد، متلازمين. وفي الجهة الأخرى: أبوبكر وعمر، عثمان وعلي. وفي ركن أبعد: الحسن والحسين. وفي سقف القبة الملاصق للسماء: آيات قرآنية محاطة بتدوير.

هنا تدرك ببساطة ، أن الخلود ليس شيئا آخر سوى التراث. وأن تراث الإنسانية، مهما كان مصدره، واحد.

(٢٠)

في «مدرسة على باشا»، التي تحولت الى مقهى شرقي جميل، أقعد محتميا من الشمس. اهبط سلالم خشبية عتيقة تقودني الى ساحة «المدرسة التي كانت». ساحة تلطأ تحت الأرض لتحتمي، هي الأخرى، من اللواحظ والنوء. على حشايا مريحة، ذات ألوان هادئة وسميكة : آجري، أخضر لواف، أزرق نيلي، توتي، يجلس الناس متمازجين بلطف. شرق وغرب هنا يلتقيان. شرق، وغرب، وأساطير! يابانيون يجلسون القرفصاء باحترام باذخ للمكان. للمكان الذي لا يتوقفون عن تصويره، وتزويره . بم يفكر هؤلاء البشر القادمون من مشرق الشمس؟ وكيف لا يسلبهم هذا السكون العميق النابع من أرض محشوة بالتاريخ؟

هأنذا أراهم أكثر هدوءا مني ، وأسعد! أحسهم يتمتعون، فعلا بما يرون وبما يلامسون. اللعنة لكأن متعتي وهمية. أي تاريخ خلفته، ورائي، في «دمشق» دون أن أدركه، أو أستوعب منه شيئا؟ ولِم تركونا كالأبقار نسرح في المكان، ولا نمرح فيه، دون أن يشرح لنا أحد أمرا؟ ألا تكمن بذرة «تفريغ الكائن» وعزله عن تاريخه في هذا الاهمال؟ في هذا الاهمال المتعمد. بلى! الآن أعرف. فما أحيا الغرب سوى الصراحة، وما قتل الشرق العربي سوى الأكاذيب. كيف لا أشرب الشاي بسرعة وامتعاض، وأمشي! أمشي وأترك الياباني الصامت منطفئا في الزاوية، مثل سيل عرم احتضنه أخيرا، بحر بلا حدود!

(٢١)

«اسكودار»، آخر الهضاب الآسيوية قبل البحر، أمشي، متحفزا، أمتارها الأخيرة، من جديد. أحس بطعم التراب الآسيوي، وبنفحة الريح القادم من أعماق الشرق. أتلفت بحنين، بحنين ممتزج بالرغبة في الموت، الى شاطئ آسيا المنطفئ عند الماء. أرى جولان الخيول وصولانها وهي تحمحم مقهورة.

من أي فج نبع هذا العالم؟ والى أي مدى يمكنه أن يروح؟ ولكن، من، من غير هذا الماء الصامت، يمكنه أن يقول الحقيقة؟ ولِم تراني أبحث عنها وأنا غارق في الوهم؟

(٢٢)

أمواج المضيق تلاعب «اسكودار» بمودة (لكأن الماء يدرك هشاشة الأرض التي يغوص فيها)! وبنعومة، يمتد لسانها، لسان القرن الذهبي (غولدن هورن) ليفرج الضفتين. لكأن الماء أحس بتأنيب الضمير فأصبح ألطف ! ألطف وهو يقسم أوائل الأرض الى هضبتين: هضبة «تكسيم» الباردة، وهضبة «أياصوفيا» الساخنة.

الهضاب الآسيوية تعلو البحر بما يكفي لترى منها، ومن بعيد جسوم الأرض الأوروبية وهي تخرج عارية من الماء. واقفا في نزوة الضوء المتكسر فوق صفحة البوسفور، كنت أردد : أي عقل يمكنه أن يختلط بهذا، كله، وينجو من

الاضطراب؟ كيف يمكننا أن نتقي رعب التاريخ، ونحمي أنفسنا منه، إن لم نقم بنبشه، وتحريره من الزيف والادعاء؟

(٢٣)

المكان الوحيد الذي سأعود إليه مرتين. هو «البازار الكبير». هو «سوق الحميدية» الدمشقي، وسأجده، هذه المرة، موصد الأبواب. ماذا أفعل غير أن أتعلل بالمشي البطيء في حواشيه التي ستوصد أبوابها هي الأخرى، سريعا.

أدع السوق ينغلق على نفسه، وأروح الى التربة المجاورة: «تربة بيازيد» العظيمة. هجر الناس السوق وتجمعوا حولها. وبدلا من ذهب «البازار الكبير» وفضته وسجاده الثمين هنا، يعرضون الأقمشة الرخيصة، والحلي المزيفة، والمطاط. وعوضا عن الصمت الفاخر في ذلك السوق الذهبي تصدح، في فضاء التربة، الأغاني العاطفية البائسة التي ذكرتني بنواح «صباح» عندما كانت صبية.

شيء واحد يعوّض هذا التغير الجذري، ويعطيه معناه ومتعته (أيضا) : اللطف ! اللطف المنبعث من وجوه البشر البؤساء. لكأن البؤس نعمة (نعمة الاتصال المجاني مع الآخر. والاحتكاك به بلا «فائدة أو سعر»)، والتملك المفرط نقمة (نقمة الغرور والنفور). هذا ما سأدركه، ذلك المساء! فلأول مرة، هنا، أستطيع أن ألمس سلعة، أو أن أختبرها، دون أن أدفع ثمنها سمعا، وبالدولار. لماذا لا أتمتع، اذن ، ماشيا بين من أحب؟ لماذا! وهذه روائح الشواء الشهي بدأت تلوّن بدخانها البهي لوائح المساء. لم أكن جائعا، مع ذلك ، صرت أريد أن آكل. أن آكل ما أشمه قبل أن أراه.

(٢٤)

في مقاه كثيرة أجلس. أجلس على *كراسي القصب* القزمة، وركبتاي مطويتان . أتذكر، بمجرد الجلسة هذه، مقاهي «الخابور» المصنوعة من الزل. وجراديقه المحاطة بالقصب والحرمل. في ساحاتها المكشوفة للخلاء، كنا نجلس متسامرين تحت قمر «الجزيرة» الذي لا يغيب حولنا ينتشر الناس بلا مزية أو عداء. يتمددون بعفوية بين أخاديد القطن التي أينعت أغصانه، وبياضه الناصع ينعكس بمحبة على وجه القمر الملوث بالغيم.

قطن، وماء، وشاي (كما الآن) وأحاديث شتى مملوءة بالرغبة واللمع. أحاديث لا هم لها سوى التطلع الى «هناك». الى «حيث هو العالم» بعيدا عالم كنا نحسبه لغبائنا سعيدا.

(٢٥)

في مقهى «القارعة» الذي جلست فيه صبح ذلك اليوم أمد رجلي، بلا حرج، وأنا أنظر حولي متعجبا! نساء سمان يتربعن حول نار «مزيفة» يخبزن على الصاج خبزا رقيقا لسياح بلداء! وفجأة ، أحفز واقفا. أدير ظهري لخبازات الفولكلور التعيس دون أن أمس الشاي الذي قدمه لي صبي المقهى ذو الطربوش المزين بالخيوط . أحس بقلبي يمتلىء بالغيظ؟ لكأنهم يبيعون عواطفي وأحاسيسي. يبيعون ذكرياتي القديمة التي إن خلوت منها خلوت من نفسي. يبيعونها على مرأى مني ومسمع!

وأحسني أريد أن أخرج من ذكرياتي قبل أن أخرج من المكان. أريد أن أوقف ذلك التذمر الذي بدأ يتسلط من جديد علي. صرت أتذكر خبز أمي فجرا قبل أن تبدأ الظعون بالرحيل. أتذكر وجهها الضامر، وعينيها الدامعتين من البرد والخوف والدخان. أتذكرها وهي تغالب فجر الحماد الصاقع قبل أن يحمل حمد الجمال. الى أي فج كنا سنرحل. ذلك اليوم؟ ومن أي ماء كنا سنشرب! أما الآن، فأنا أعرف من أية قارة جئت ، والى أية قارة سأروح! أي برهان أكبر من هذا يؤكد عبث الوجود ومتعته؟

في المساء الأخير، أجلس في «مادو» الذي يتربع فوق كتف «فنديكزاده»، وهي أعلى هضبة في القسم الأوروبي من اسطنبول .. «مادو» الذي ذكرني بـ«بكداش» للمرطبات في سوق الحميدية الدمشقي.

أجلس وحيدا وعديدا! لون المساء المشع يغريني بالتبعثر والانتشار. أشرق وأغرب . أمصر وأشوم (أنا لم أر العراق، بعد) خطر لي في ذلك المساء الملوث بالشوق! وما يخطر لنا، لا يخطر عبثا، كما صرت أعرف الآن. لأي شأن تناهبتني الظنون، ذلك المساء، إذن؟ ولِم أحسست بروحي تكاد تقفز خارجة من صدري لتطوف في الأنحاء؟ ولأي غرض كان لساني يلهج ببيت «الحلزة اليشكري» في مديح الرحيل.

آذنتنا ببينها أسماء رب ثاو يملّ منه الثواء!

كنت أعرف أنني سأسافر غدا. لكن العودة الى المكان الذي نقيم فيه ليس سفرا ، وإنما امتثال : امتثال الحركة للسكون، والاكتشاف للاحتراف! ماذا يبقى لنا، في هذه الحال، غير الانتظار ؟ غير انتظار الرحيل قبل أن يملّنا الخليل.



كل الطرق تؤدي الى ....

عبدالستار ناصر ★

ترعبني- وأنا أمشي- فكرة أن أسحق حفنة نمل جاءت تحت حذائي سهوا.. منذ طفولتي اعيش في حلم لم أفهمه «أسافر فيه الى روما، أغازل النساء وأرمي بنفسي الى بحر شاسع لا تتوقف أمواجه عن ضرب ساحل صخري».. وأنا- في حلمي- أضحك، ذلك انهم يكررون في السينما والمجلات وكذلك في القصائد والمغازلات: كيف ان الدروب تؤدي جميعها صوب «روما»!

لم تبق عندي سوى «الساعة الخامسة والعشرون» و«الحب في زمن الكوليرا» ذلك هو الزاد الذي يشفيني من الجوع والملل.. اكثر من عشرة آلاف كتاب مضت الى «تنور» الحياة واختفى بعضها في حقائب الثياب، ربما اكلتها «العتة» او رمتها الزوجة الى شارع المتنبي، تباع ثمة بثمن بخس دراهم لا تشفي من الجوع.

لا يهم كل ما فات، الكتب تؤدي جميعها الى الكآبة، والليلة لا احد معي غير «جيورجيو» وماركيز، اصحو على مخدة «ايوهان موريتز» وأنام على دموع «فلورنتينو اريثا» ثم اقفل التليفزيون على اجمل اغنياته عساني أحفظ- عن ظهر قلب- ما جرى للسيدة «فيرمينا داثا».

لكن الرصاص يتخبط في الجانب الثاني، اسمع الصراخ وارى الجروح، امشي لصق الشظايا التي ترفض ان تراني، أحمل في روحي عطر البلاد التي رحلت اليها ذات يوم، والبحار التي قطعتها، والنساء اللواتي رقصن علي فراشي .. أتذكر المطارات التي أمطرتني بوابل من الذكريات، المحطات التي حط فيها قلبي وانتظرت عند بواباتها أحب حبيباتي.. كل رصاصة أسمعها الليلة توازي- عكسيا- ليلة هناك، في تيريستا، او برشلونة، كل شظية تنزلق الآن فوق الرؤوس تتشظى- باتجاه معاكس- عن رحلة نحو «روما» او خمرة شربتها ذات مساء في مدريد..

يا لهذا الرصاص الكثيف، كم مرة اعادني الى «مامايا» وكم مرة رماني على رمال «الاسكندرية» وزاحمني لصق نساء «بيروت».. كل ما جرى صار محض حلم يطير كما العصافير، يترك عش رأسي ليذهب صوب السلام، هناك حيث يمكنه ان يلملم اوراق الشجر ويغفو قرب عصفورته الحلوة.. لم يبق لي- بعد طيور لندن- غير الحروب، ما ان اقول وداعا لحرب حتى أقول: أهلا بأخرى.. يا لتلك الحمامات وهي تحط على يدي دون خوف، يا لهذا الخوف الذي يجثم على صدري ويرفض ان يطير!

× × ×

ترعبني، وانا امشي بين ادغال الرصاص، فكرة انني احمل هذا السلاح، ما ان يراني جندي من الطرف الشرقي حتى يذبحني فورا.. لا جدوى من الذخيرة التي أحملها ولا «الرمانات» الخمس التي اطوقها بحزامي.. اعرف انني لن أقتل ولا نملة واحدة.. لهذا سأموت دون ريب عند اول هجوم وامام اول جندي يجئ من هناك، لا فرق بين موت عند شاطئ القيامة او موت يجئ في طوفان الاخطاء.

كل الطرق تؤدي الى المجزرة، وسبحان الذي لا يموت هنا، وقد سقطت نصف ذخيرة الدنيا قرب ساقيه؟ ينبغي للمرء ان يفترض الموت مسبقا، حتى اذا ما جاءه الموت وجها لوجه يسلمه النفس ويبتسم.. اذ ما جدوى ان تحيا في حرب لتموت في حرب أخرى؟ الروح تطفو على ساحة حرب اطول من جميع كوابيس الدنيا، وانا في غمرة هذا الموت الرهيب مازلت اخاف على حفنة نمل قد أسحقها- خطأ- تحت بسطالي الثقيل.

لا اثر للشمس في هذا «الجب» الذي نحن فيه، كنا خمسة فقط، يذهب الاول عند الفجر، نعرف ان الفطور جاءنا صحبة «عبدالفتاح».. نمسك البنادق بقوة، برغم ان الظهيرة اقتربت ولابد من ان يمضي «محمود» بمفرده، لا طعام دون مغامرة مع الرصاص والقناصين والعقارب.

★ .كاتب من العراق.

ينام على مخدتي «كونستانتان جيورجيو» بعد ان تعب من معسكرات الاعتقال، انظر اليه وانتظر خلاصي من القارعة، سنة اثر سنة، وأنا انتظر، بينما يستمر «جارسيا ماركين» يتأمل في نهر «مجدلينا العظيم» ليحكي لنا اطول قصة حب في العالم..

عند الثامنة مساء، يجئ دوري، ابتسم أمامهم واقول «وداعا» كما نطق بها عبدالفتاح فجرا، كما قالها محمود عند الظهيرة، لا احد يدري متى يموت، انها نزهة من نوع عجيب، اذا اختفت الافاعي سيظهر القناص، وان ابتعد القناص تجيء العقارب، وان اختفى كل شيء، ستأتي الرمال على شكل عاصفة تجتاح الروح والثياب معا.

امشي دون خوف، منذ طفولتي اسمع جدي يقول: ان الموت حق، لماذا الرعب اذا كان الموت سيجيء عندما يشاء الله؟ وانا منذ عشرة اعوام اخوض حروبي الجميلة تحت بارات «كونستانسا» وأبعث الرعب في نساء «يوركشاير».. يلذ لي تمثيل «السفاح» تعويضا عن النمل الذي أخاف ان أسحقه- سهوا- بحذائي، أمشي دون خوف في ليالي «السان دونيه» أبحث عن سجائر «المارلبورو» في زحام «سان ميشيل» واخوض بقية حربي مع آخر امرأة مازالت- هكذا- تنتظر الزبون الاخير في «الحي اللاتيني» أو آخر رجل ينفث دخان سيجارته وهو يأخذها صوب غرفته الفقيرة.

عشر سنوات، اعبرها في لمح البصر وانا أدخل عليهم بقامة فارعة تمتد حتى سقف الخندق الذي نحن فيه، يضحكون مني، بينما تزاحمني ذكرياتي:

- يا رجل، الرصاص لا يمزح ابدا.

ابتسم معهم، انهم اجمل الناس في هذا المكان المهمل المرسوم قرب رابية لا يدري بها العدو:

- يبدو ان الرصاص يعرفه جيدا.

لا أريد تسمية الجانب الثاني (بالعدو).. هم يقولون ذلك، وأنا لا اعترض، لانني أبدا ما نطقت بشيء طوال الشهور السبعة التي مشت على جلدي وفوق ثيابي، انا مزحوم الى عنقي بذاكرة ليست غير ارشيف يحوي ملامح النساء اللائي مررن في حياتي، وبعض من شوارع «مونمارتر» و«الشانزليزيه» مع رشفة بيرة احتسيها رفقة شعراء الجوع والتشرد، ربما احتفظ بصورة عند أعلى «ايفل» وثانية في «موفمنبيك» وقد اجلس ذات يوم في «مقهى لينوا» وأنام في هوتيل «جراند بالاس» احتسي دموعي على ذكرى امرأة قالت: «كلا» مرة واحدة، اذا بها تصرخ «اين أنت ايها الحقير» ثم تأخذني الى بحر جنوني خارج الشظايا وعلى بعد الف رصاصة من الخندق الذي اذبل فيه.

تتكدس سنوات عمري في لحظة خاطفة، اسمع صوت بكاء- هنا- ولم أنطلق بشيء، عندما يبكي الجنود في ليل الخنادق ينهمر الصمت فوق النفوس.. البكاء مقدس عندما تجلس بين اخاديد الجحيم.. الشجاعة أمام نزيف النار هي في ان تكف عن الذكريات.. قل مع نفسك فورا: لا شيء يسمونه «البحر» وليس من مكان اسمه «أثينا» ولا اظنني يوما ذهبت الى «روما» مع ان الطرق جميعها تؤدي اليها.

x x x

طرقي كلها تصب في الزاد الذي تبقى، طوق نجاة من التهلكة التي رمونا اليها، جارسيا ماركيز يحكي قصة «فيرمينا داثا» عن حب دام أكثر من خمسين سنة، وانا اجلس في الشهر الثامن، انتظر الموت في اية ساعة، بينما يغازلني «جيورجيو» وهو يقص لي خيبات «موريتز» فأهمس مع نفسي (أنا لست الخائب الذي قد يظنون، وكذلك لست البطل الذي يعتقدون).. هناك من يرعبه الذهاب الى مطبخ الرابية، الطعام ما عاد هو المشكلة موازاة الشظايا وبنادق الرصد والافاعي، كنت وحدي من يتبرع بالذهاب صوب المؤونة، عساني اتمكن، وأنا في طريقي الى هناك، من قراءة ثلاث صفحات من «الساعة الخامسة والعشرون» فربما أعثر على بعض ما جرى لذلك المسكين «ايوهان» وهم ينقلونه من معتقل الى معتقل دون ذنب سوى أن زوجته كانت على جانب من الجمال واراد (أحدهم) ان ينالها في غياب زوجها الذليل.

ذلك نفسه ما جرى أيام حروبنا الكثيرة، لا احد يدري كم عدد الذين يجرجرون الى التهلكة حتى يتسع المقام لمن لا مقام له.. الحروب هكذا شكلها، وهكذا ستبقى الى يوم يبعثون، لعبة بين رجل يربح كل شيء، وآخر لابد ان يخسر كل شيء.

- عليك ان . . .

وليس على سواه غير الأوامر، لذلك ينبغي- ابان الحروب- رفض الزواج من امرأة حسناء، فهي- دون ذنبها- ستكون القاتل نيابة عمن يصرح بالقتل.. والطرق كلها ستؤدي الى ساحة المعارك، من مطحنة هنا الى مجزرة هناك، عادة ما يكون خلفك من يقطع ايامه ولياليه، في مطحنة اللهاث على فراشك الملوث بخيانتين: وطن تريد ان تحميه وزوجة كنت تحبها!

ما الفرق بين «ايوهان موريتز» ومئات الرجال الذاهبين عنوة الى الحرب؟ الطرق جميعها تحت الشمس، إلا درب هؤلاء المرغمين على القتل، حياة مرسومة بالدم، وظلام حالك لا قرار له، نزول الى الصفر.. اكياس رمال، طبقات من الثلج في عز الشتاء، ثلج يذبح الشرايين ويشقق الاوردة، طبقات من النار في منافض الصيف، نزول سريع

جدا الى الصفر.. الملامح الاولى تختفي، نقترب الى حالة من حالات الكلاب، نباح يقطع شهوة الامنيات، نباح يغطي شكل المستقبل حتى نكاد لا نرى غير رقاب مقطوعة واشلاء تطير كما الدخان بين رماد الصحراء.. بينما تجيء الشمس مبكرة ولا احد منا يشبع من النوم.. الحراسة تعني ان نكون (أربعة أربعة) في حالة من اليقظة.. واحد صوب مكان العدو- شرقا- والثاني يمكنه ان ينطق بذكرياته- شمالا- وهو يدخن سيجارته بشرط اخفاء الجمرة بين اصابعه، بينما الثالث- هكذا كان طوال الحرب- لا ينطق بشيء ولا يسمح لبقية الجنود طرح أي سؤال عليه.. الرابع يحب السجائر اكثر من غيره، لكن الخوف تسلط فوق رأسه وصار يحتفظ بعلبة السجائر طوال الليل دون ان تمتد أصابعه اليها.. الخوف كان هو السيد القائد على مجساته ورغباته المدفونة خلف القميص.. انظر اليهم:

– الليلة، اطمئنوا، ليس من احد سيأتي نحونا، وليس من أحد سيذهب منا.

– اراد المقاتل الرابع ان يصدق هذا الكلام، اذا به يمد اصابعه نحو سجائره.. اشعل واحدة بهدوء غامض لذيذ، واعطي بقية الرفاق سيجارة لكل واحد منهم، قلت له:

– هذا فضل كبير أيها العزيز.

هز رأسه وابتسم امامي دون ان ينطق بشيء، الكلام يفسد الاشياء الجميلة طبعا، ترعبني وانا انظر الى رجل مرعوب كهذا، فكرة ان الحياة يمكنها ان تنتهي على حين فجأة، محض رصاصة من قناص ماهر ولا شيء بعد ذلك غير القبر.

قبل دخولي الى قبري، لا اريد غير ارشيف صغير أكتب فيه بعض ما جرى في السنوات العشر التي مرت على جلدي وانا اغادر لبنان في طريقي الى «فونتانا دي تريفي» نافورة الامنيات التي اخبرتني ان الحرب ستأتي مرتين، وان اصابني اليأس منها تكررت ثلاث مرات.

× × ×

عند سياج «سان جراسيان» اجلس وحدي، في تلك البلدة التي لا محافظ فيها، اشرب «الكابتشينو» واضحك من اسماء لم تسمع بها جدتي، واقول بيني وبين ضلوعي:

– نم هادئا ايها الحمار أكان ينبغي عليك الرجوع الى الجحيم؟

ماذا تريد اكثر من شوارع مزحومة بالفرح وفم يشبه الشهد يلهث باسمك؟ ها أنت في داخل اللذة مثل أي مواطن فرنسي سعيد، معك الفراش الطائر والنساء والخمرة وحزمة كبيرة من النقود، امامك القناة الرابعة- مجانا- تشاهدها بعد حرب لا أحد يدري متى ستنتهي؟ فماذا تريد ايها البغل المحنط بالحماقات؟

كل الطرق تؤدي الى السعادة، وانت رأيتها عشرات المرات.. كم مرة اخبروك- بالله عليك- ان تبقى؟ أعني، كم مرة اخبروك (أن تحيا)؟ لكنك لم تكن غير دجاجة مضحكة.. دجاجة تموت وعيناها على المزبلة.

– يا رجل، الا تتعلم أبدا؟ العالم كله يتغير، وانت وحدك من يمشي عكس اشارات المرور.. ماذا دهاك؟ الطرق كلها تؤدي الى السلام، وطريقك وحده الذي يخطو الى الحروب، ألا تريد أن تنفع نفسك مرة واحدة طوال حياتك؟

أجل، كل الطرق تؤدي الى الجمال والمتعة والأمان، لكنني مشيت في أوهامي الى آخر الشوط.. والآن- في هذا المكان الموحش الرهيب المملوء بالانين وبالحنين- اعود مرغما الى «حلمي» الذي طالما سافرت فيه الى روما.

× × ×

تركت ورائي «سان جراسيان» تبكي طيبتي وأخطائي، ثم نسيت «نابولي» مباشرة بعد صعودي الى البحر في طريق العودة، كنت قد عثرت حينها على «صوفيا لورين» في سينما «ميترو» وهي تبحث عن «مارشيلو موستریاني» عبر آلاف الاميال من عباد الشمس.. أذرف الدموع عليها، انا المراهق الذي ابتعد- منذ عامين- عن الاربعين.. عيني عليك «صوفيا» لو انني تزوجتك منذ عشرين سنة لما نشبت حرب الخليج.. ذلك اننا- معا- ذات مساء شربنا القهوة تحت قوس النصر في باريس..انا اعرفك تماما، أما أنت، ماذا أقول عن البروجكترات التي تلهب عينيك، والكاميرات التي سرقتك مني.؟. ادري- برغم أنفي- انني عائد الى حروبي وانني شئت هذا أم أبيت، سأموت في واحد من أيام الاسبوع، وان لم أمت هكذا، سيذبحني أول جندي يجيء منهم، يسخر من سلاحي المغلق ويمزقني بمئات الشظايا قبل ان انطق ان لا اله الا الله.

كانت الطرق جميعها تؤدي الى السعادة، وأنا مضيت، كما في حلمي، نحو «روما» أصحو على رحيق «بياتسا دي نافونا» واحتسي النبيذ في مطعم «هيجو» واصرخ كما في المجلات والقصائد، كما في السينما والمغازلات: ان الطرق كلها تؤدي اليك يا روما.. أصرخ عند سلالم «بياتسا دي أسبانيا» بصوت عربي يشبه الصهيل:

– كل الطرق تؤدي الى روما..

سعيد بنفسي وأنا اسمع الصدى يقول ما اقول:

– كل الطرق تؤدي الى روما.

– ترى أين روما؟

– ولماذا رجعت الى الحرب ايها الحمار الجميل؟

قلت لهم:

– جوابي يكمن في السؤال، أنا الحمار الجميل الذي عاد الى مسلخ الموت، لم أتعلم الغدر مطلقا، مع انني

غادرت بلادي عشرات المرات.

×××

داخل «متحف الانسان» لم أعثر على أي جزء من وجهي، قلت وداعا يا ليل باريس، يا أحلى ضياءات الكرة الارضية.. ورجعت فعلا صوب الخندق الذي أجلس فيه الآن، لا أحد منهم يفهم هذا الشبح القادم من غابات «برلين» يرفع رأسه بين الرصاص والافاعي والقناصين.. من اجل من ، ولماذا؟ ها أنت وحدك في الجنون، بحيرة من التماسيح تزحف نحوك في الليل كما في النهار، من اجل من يا رجل؟ اذاعة «مونت كارلو» تبعث اليك بأغنية أنت وحدك من يدندن بها، وحدك من يتذكرها.. والسيدة «فريدة الشوباشي» تعتذر الليلة منك، برغم انها لم تكذب أبدا عندما قالت: بعد رجوعه الى الحرب، أيقنت أن «.....» وحده الذي يحفر قبره بيديه.

ابتسم تحت وابل من القنابل.. ما نفع البقاء حيا اذا كانت الدنيا- من حولك- قد تغيرت ألف مرة؟ واذا ما عدت ثانية الى حياتي وثيابي وخمرتي ونسائي، ماذا سأفعل في حرب السنة التالية او حرب السنة التي تليها؟ أسواق الاغراء أغلقت أبوابها في وجهي، نتسابق في الانين مثل أرانب مذمومة، لا احد يلتفت الينا، وليس من أحد يهمه أمرنا، مجرد كلاب سائبة في محيط من الرمال؟ أين الكاظمية؟ أمازالت تكظم غيظها؟ أين المتنبي؟ صار محض شارع للفقراء والشحاذين وباعة السجائر بالمفرد.. أين باريس وروما ومدريد؟ تمزق جواز السفر وصرنا نكتفي بممر واحد نتمزق فيه، كفت الطائرات عن الطيران، وصارت «بغداد» على كف عفريت، نهتف للعفريت ليل نهار حتى نضمن ما تبقى من حياة ملوثة بالدخان والحنطة السوداء.

سافر الأذكياء، ولم يبق عندنا غير الشعراء.. مجدا لهم على تلك القصائد العصماء التي تطول وتمتد وتكبر بمستوى ما يطول ويمتد ويكبر عش العفريت:

«سلام على مسرى خطاك فلم تزل»

«بخطوك اني سرت تنعقد البشرى»

أمشي حافيا - كما فعل مالك المطلبي في التيتوال- وقد أخلع بنطلوني في شارع ديجول مادامت الحرية تعني «أن تفعل ما تشاء بشرط أن يكون الآخر في أمان» وهأنذا افعلها فعلا، وليس من أحد يلتفت صوب مكاني، مجرد (صفر) في الشارع يريد ان يصبح رقما أكبر..

نزعت ملابسي واشتريت سواها، تذكرت ذلك الرسام الكربلائي، يأتي اليه السياح من هلسنكي وبكين وميلانو، يأخذون أجمل ما كان يرسمه.. واذا ما غادروه- وقد رأى النقود بين يديه كما المطر- صار يبكي ما باعه من نساء وكلاب وشناشيل وأسواق وخيول..

يا لتلك الكلاب التي لا يرسمها سواه، والخيول التي تسابق الريح في لوحة صامتة، يوشك الكربلائي ان يركض خلفهم، يصرخ بهم: اريد نسائي وشناشيل محلتي.. لكنه يحتسي الخمرة حتى الشلل، ثم يستيقظ ثانية ليرسم الأسواق والكلاب والنساء والشناشيل.. هذه المرة صار يرفض رسم الخيول، فقد زاحموه على صهيل كاذب ما عاد من أحد يسمعه حتى الآن، خرجت الخيول الاصيلة من اللوحة، هي تصهل- بحنجرة جوفاء- في باليت المزورين الذين أرعبهم ذاك الجموح الخارق!

نعم، لا أثر للشمس في هذا المساء الجميل.. السجائر صارت هي الفردوس الأول.. حفنة من الدخان السري تتصاعد نحو الغيوم، وليس من اثر للجمرات، النجوم تبتسم لكل واحد منا، وما من أحد يمكنه الليلة ان يصدق كيف يكون الموت هكذا قريبا من أصابعنا؟ ذلك ان العدو، كما يطلقون عليه، قد يفكر- ذات ساعة من الزمن- أفضل منا، ربما يمكنه محو حياتنا على حين غرة.. لكننا مازلنا نضحك وندخن السجائر بلذة عظمى، كنا قد اعطينا الموت أكثر من حق واحد للتصرف كيف يشاء، ومن هنا صار «الوهم» هو الشجاعة التي نلبسها مع الثياب.

وبرغم انهم مازالوا يدخنون ويضحكون، ما كان من أحد معي غير السيد «ماركيز» الذي اطلق الرصاص الخلب على شوارع «ماكنرو» واعطى لنفسه الحق في رسم خارطة ثانية لممرات المدينة وتاريخها وجيوشها مادامت «رائحة الجوافة» مازالت تعبق في أحراش «كولومبيا» وعند ساحل «مجدلينا» العظيم.. لا أحد معي- برغم الصراخ الهستيري الذي أسمعه وأراه- غير هذا الماركيز الكبير وهو يقف عند الصفحة (٣٠٧) مع «فيرمينا داثا» و«فلورنتينو اريثا» وهما يقطعان البحر ذهابا وايابا حتى نهاية الحياة... ولا مناص من ذلك كله مادام «الحب في زمن الكوليرا» لا يأتي الا مرة واحدة فقط!

×××

حقا، ما كنت أرى من أحد معي غير قريني «كونستانتان جيورجيو» وهو يفرض على بطله الذليل المهزوم «ايوهان موريتز» ان يبتسم، ويبتسم، ويبتسم، لتظهر الصورة في ملفات «الصليب الأحمر» أكثر جمالا.

انه يفعل ذلك- مثلي- وأنا ابتسم الآن- كما ترون - لئلا يقال عن قصة كهذه: انها غير صالحة للنشر.. انني ابتسم، وابتسم، وابتسم، أما دموعي، فهي لا تظهر في الصورة طبعا، لانني على يقين، سواء بكيت أو ابتسمت، ان الطرق جميعها انما تؤدي الى... المشنقة.

اليوم فجـرا

رضـوان نصـار

ترجمـــة

محمد مصطفى الجاروش ★



اللوحة للفنان: محمد فاضل الحسني، سلطنة عمان.

إن ما أسجله حدث اليوم عند الفجر حينما انفتح باب غرفة المكتب بهدوء، ولم أشعر بذلك. رفعت عيني لحظة فإذا بعيني امرأتي الضائعتين هنا. حافية دخلت كلص، مما جعلني أخمن جسدها الفاحش تحت قميص نومها، والتوتر المكتوم في رخاوة ذراعيها اللتين كانتا قويتين في أزمان قديمة. ومنذ دخلت، ظلت منكمشة في ركن، تحدق بي ولم تقل شيئا، ولم أقل شيئا، ولكن شعرت أن امرأتي تكاد لا تتحمل رأسها بحكم ثقل أشياء طالما اختلطت به، ومتخيلة كذلك أنها ربما تربكني في هذه الساعة المتأخرة التي نادرا ما أعمل أثناءها – أنا الذي كنت لا أعمل. وفي هذه المرة خيل إليَّ أنها قد تنهار، ولكن لم أقل شيئا، رغم معرفتي بأن أي كلام ولو مفتعل ربما أعاد إليها الطمأنينة، فأخذت – وعيني مازالتا مطرقتين – أخطط على ظهر ورقة مستعملة، وبقينا نحن الاثنان صامتين: هي منحصرة هناك في الركن، وعيناها عليَّ، وأنا هنا عند الطاولة، وعيني على الورقة التي أخطط عليها. ومن حين الى حين يطقطق خشب الأرضية هنا وهناك.

لم أتحرك عن الكرسي عندما لاحظت أن امرأتي تركت ركنها، ولم أرفع عيني عندما رأيت يدها تمسك رزمة المسودات الموجودة بين أوراقي، وتكتب بخط سريع وعصبي، جملة قصيرة، ثم تدفع الرزمة كلها – بدون أن تنزع الورقة – الى مجال رؤيتي : «جئت باحثة عن حب» هذا ما كان مكتوبا، وكان من السهل تخمين أن في كل حرف من حروفه صرخة استغاثة، ولكني لم أقل شيئا، لم أبد حركة، عيناي مازالتا محدقتين في الطاولة. وسرعان ما رأيت يدها تأخذ الرزمة ثانية ثم تعيدها الى عيني: «أجب»؟ هذا ما كتبته تحت العبارة السابقة بخط قانط، وكان أنينا. ظللت بلا حراك لحظة، رغم إدراكي بأنها كانت تتألم، وأنها تسترحم وتستجدي عطفا، حاولت أن أستدعي (بمجهود شاق) صورتها القديمة المضيئة الشامخة لدرجة الإثارة هي نفسها التي تعرض كبرياءها الآن للضربة القاضية. وهناك في الطرف الآخر للطاولة كانت امرأتي تعصر يديها وتنتظر. توقفت عن

★ أستاذ اللغة العربية في جامعة ساوباولو ، البرازيل.

التخطيط وكتبت ببطء: «ليس لدي عاطفة لأعطيها»؟ ولم أبال حتى بدفع الرزمة نحوها، إذ لم يكن ذلك لازما، فقد التقطت يدها كمنقار متلهف الحبة المرة التي ألقيتها. أبقيت عيني مطرقتين بينما وضعت هي الرزمة بهدوء وحرص مفاجئين، إذ ربما تهيأ لها أن الفرصة مواتية لتطلق عنفوانها.

بدون إبطاء، دارت امرأتي حول الطاولة، وسرعان ما شعرت بظلها وراء الكرسي، وأناملها تتحرك خلف رأسي، وتمس أذني بشكل عابر، وتدغدغ عنقي، وأصابعها المرتجفة تتخلل شعري كله. بدون أن ألتفت رفعت ذراعي وأطبقت بيدي لأسحب يدها من هناك، كشيء فاسد يشع برودة، وكان ضائعا في شعري. وأنزلت يدينا معا حتى طول ذراعها، وفي هذه اللحظة – بحركة واضحة – تركت يدها تسقط في الهواء.

تحرّك الظل ورائي ، وقميص نومها حلّق باتساع المدى، واتجه دفعة واحدة الى النافذة، لدرجة أنه يمكن القول بأن في ذلك التمثيل شيئا من الصدق. ولكن شرائح الستارة المعدنية كانت مغلقة، ولا يمكن أن يُرى شيء من خلال الفراغات، فالفجر مازال غافيا. تلصصت برهة : امرأتي كانت تدير ظهرها ويدها معلقة في فمها وتعض أصابعها.

ولما عادت من عند النافذة ووقفت أمامي مرة ثانية، عند الطرف الآخر للطاولة، لم أفاجأ بعقدة القميص المفكوكة، ولا بثدييها المتهدلين المعروضين بشكل مؤسف ولا بالعته الذي كان يفسد ملامح وجهها، استأنفت التخطيط بينما هي تضع كفيها على سطح الطاولة، وفي الأسفل، حيث كانت قدمي حافية على العارضة، لم أفاجأ أيضا بتحايل قدمها التي مسّت بأطراف أصابعها كعب رجلي، متغلغلة في بشرتي، فعندما أفلحت قدمها، ازدادت ثقة وفجورا، وسرعان ما تعمقت تحت بيجامتي، تدغدغ شعر رجلي الكثيف باستعجال، وقد ألهبت ساقي بسخونتها. قمت بمحاولة بطيئة، رجلها في البداية اشتبكت بجرأة مع رجل بنطلوني، وجعلها هذا تكافح وتقاوم، ولكني ببطء تخلصت منها وقد لممت قدمي وشبكتهما تحت الكرسي. رفعت عيني ثانية، وقفتها ، رغم وقارها، كانت متحجرة ، الرأس مُلقى باندفاع الى الوراء، شعرها المتهدل لا يمس ظهرها، عيناها مغمضتان،وحول جفنيها سياج من الرطوبة اللامعة، وفمها باغر ، ولا أبالغ إذا قلت إن شفتيها الباهتتين ليستا هما المرتجفتان ، إنما أسنانها هي التي تصطك.

وفي انطلاقة مباغتة تحركت بشيء من الوقار نحو الباب، ولكنها سرعان ما أبطأت السير ثم توقفت . إننا نقف مرات عدة في حياتنا، ولكن إذا فرض أنها لم تكن وقفة عادية، فإنه لن يكون من السهل اكتشاف ما كان قد قطع سيرها. يمكن، بكل بساطة، أن تفكر امرأتي بعمل اعتيادي يجب القيام به عند طلوع الشمس، أو ربما لم تفطن للظلام التدريجي الذي أخذ يحتل ذاكرتها الى الأبد. ولا يهم إن كان هذا السبب أو ذاك، فالذي أعرفه هو أنه، بعد لحظة التفكير المفترض، غادرت امرأتي الغرفة كالمسرنمة، وكتفاها متدليتان.

Raduan Nassar كاتب برازيلي من أصل عربي (والداه من إبل الساقي في لبنان). من مواليد الأربعينات، أصدر روايتين « Arcaica Lavoura الفلاحة العتيقة» ١٩٧٥ lera´?Um copo de C «كأس من الغضب»١٩٧٨) اعتبرتا من أفضل ما كتب بالأدب البرازيلي الحديث، ولكنه انقطع فيما بعد عن الكتابة، منعزلا في مزرعته في ريف محافظة ساوباولو ومفضلا – على حد قوله – الابداع في تربية الدجاج على الابداع الأدبي. صدر له مؤخرا كتاب a Caminho Menina طفلة على الطريق» وهو مجموعة قصص قصيرة كتبها في الستينات وأوائل السبعينات ومنها القصة المترجمة هنا.

تأملات في رحلة بلا نهاية

ميلتون حاطوم

ترجمـــــة

صفاء أبو شهلا جبران ★

الى بنديتو نونس

لما رأيت فلكس ديلاتور لأول مرة في باب بيت على الطراز الكلاسيكي المحدث في قلب مناوس، لم أدر أن ذلك اللقاء كان سيمثل لي اكتشافا عظيما: رحلة أولية حول نص تبدو لي قراءته مبهمة حتى اليوم.

وكي أعلق على ذلك اللقاء، علي أن أرجع لطفولتي في مناوس وأن أتذكر صوت ياسمين، الأم – الربة. كنت أسمعها تترنم وتصلي ولكن ليس بالعربية، لغتها الأم، بل بالفرنسية، لغتها المختارة. وكان صوت ياسمين، مرة تلو الأخرى، يندثر بصوت آخر، أكثر ثقلا وقطعا، صوت المؤذن، صوت مسلم الأسرة الذي كان يتكلم بصوت أعلى كأنه يريد ابطال حضور المستعمر الفرنسي في نفس الأمازون، لكن صوت ياسمين ، الصوت أكثر من المعنى، كان يبدو لي أكثر اقناعا، في ليالي الطفولة القلقة كان ينقف في ذاكرتي وأنا أردد في ذهني كلمة أو مقطعا من جملة كطفل سُحر بترتيلة أو بأغنية وسلم نفسه ليتقبل طقسا دينيا أو لعبادة خاصة، كنا وحدنا أنا وهي فقط نشترك بها.

لم يكن صوت ياسمين فقط الذي يعاند رب الأسرة، فقد كانت ياسمين نفسها تربي صداقات غريبة، أجانب من الغرب متكبرين يعتبرون أنفسهم مواطني العالم، ناس كانوا يعيشون على هامش المجتمع الريفي ويترددون على الحفلات التي كانت تقام في صالونات السفن الكبيرة الراسية في مناوس هاربور. يشربون ويرقصون كأنهم في أوتيل خاص قريب من جسر الاسكندر الثالث. وكان هناك، بين هؤلاء الأصدقاء الغرباء، واحد أو اثنان تذكرهما ياسمين دائما. «أمس تكلمت مع السيد فيرن. خياله خصب ويتبختر كالغندور، عاش في دكار وكايينا ومكاو قبل أن يرسي في مناوس»

كانت تقول لي ياسمين. فالسيد فيرن كان يتكلم لغات عدة ويدرس اللغات الهندية المحلية ويبذل جهده في تحقيق مهمة إحسان عجيبة كان يطلق عليها اسم «ضد التعليم الديني» ويحث الهند ضد رجال الدين وأصحاب العمل ويعزز الثقافة الهندية المحلية. ومن أجل هذا كان قد أسس جمعية، ابنة يومها، سماها «جمعية منتسكيو» وهدفها «التأديب للتحرير». كانت ياسمين تذكر أيضا فطانة فلكس ديلاتور . «بريتاني(١) واع، يكاد يكون أمهق، مصاب بمرض نادر يسمى العملقة. ليس من السهل التكلم معه فهو يعيش معزولا في غرفة ولا يستقبل نفسا حية».

أما معارف ياسمين المتكبرون فما كنت أعيرهم الانتباه البتة، فبالنسبة لي ليسوا سوى كائنات غير مرئية – أو بالأحرى يرون ولكن في نوادي المدينة الانجليزية أو على متن سيريل وهيلدبرند. وحدهما ديلاتور وفيرن أثارا فضولي.

في صباح ممطر عاصف، من تلك الصباحات التي تكاد لا تنتهي، قالت لي ياسمين: «اذا كنت تريد دراسة الفرنسية، عليك أن تزور المسيو ديلاتور غدا مساء». وبعد ابتسامة غامضة أكملت : «هو الفرنسي الأغرب أطوارا في مناوس». وبعد سنين اكتشفت أن «غريب الأطوار» هي أدق صفة للتعبير عنه. في لقائنا الأول، كان قليل الكلام وهذا حصل في مساء يوم من يوليو في سنة ١٩٥٩. المراهق الخجول والنحيل يتوجه نحو شيخ ويقول بصوت مرتجف: «ياسمين

★ مترجمة عربية تقيم في البرازيل.

قالت لي إن المسيو ديلاتور يدرس الفرنسية».
لم أر من وجهه إلا قطعة بانت من شق الباب، تأملني لبرهة فقال بصوت مبحوح: «غدا صباحا قبل السابعة».
وعندما رجعت في اليوم التالي وجدت الباب مفتوحا لكنني لم أتمكن من رؤية إلا القليل من تلك الغرفة الشاحبة فقد كانت مكانا سريا، هو نفسه كان يتجنب التردد عليها. منذ أول يوم وخلال ستة أو سبعة أشهر ما تعرفت إلا على الدور الثاني من ذلك البيت: حجرة لها شرفة، منها كان ممكنا التأمل في أفق المياه الغامقة الذي تقطعه مناظر الأكواخ العائمة.(٢) في الغرفة طاولة من خشب وكرسيان من قش وأربعة كتب مفتوحة وأربعة أقلام رصاص حمراء منشورة فوق الطاولة وخريطة العالم المعلقة على الحائط هي الصورة الوحيدة في مكان يبرز في ذاكرتي اليوم كضياء باهر.
وفي الأيام والأشهر التي تلت، تكلم ديلاتور عن اللغة الفرنسية ولما كنت أسأله مستفهما عن أية نقطة نحوية أو عن تمرين مدرسي ما، كان يظهر شيئا من الضجر ويغير مجرى الحديث. فلا يلفت انتباهه إلا السفر، والرحلات الكثيرة التي قام بها خلال حياته. ترك بريتاني منذ وقت طويل وجاء ليسكن في الجهة الثانية من الأرض. كان مرامه اكتشاف الأمازون، الرحيل أبدا طالبا المجهول وكنت أفكر به كشخص متعطش للبراح أوكعالم نبات يذرف سنين عمره في الغابة باحثا في لقاح أو في نسيج نباتي ما.
مرة سألته اذا كان يتقن اللهجة البريتانية أو أية لهجة من لغات الأمازون الأصلية. راقبت وجهه الأبيض والسمين قليلا وقد أحمر (وجه بلا تجاعيد، لحية خفيفة يغلب عليها الشيب، عينان زرقاوان إذا وقعتا على أحد خلال حوار كأنهما تعبران عن شك أو سؤال). نهض فجأة وذهب الى الشرفة قائلا وظهره للنهر: «ياسمين خلطت بيني وبين أرماند فيرن، هو رجل، لغوي مجتهد ومرشد للمواطنين. فيرن يعتقد أنه يقدر على تعزيز ثقافة الشعوب الأصلية بتأليف كراريس باللغتين. مسيو فيرن يرتكب خطأ كبيرا: لا يمكن اتقان لغة أجنبية تماما لأن من المستحيل أن تصير «الآخر» تماما. مجرد زلة في نبر الكلام أو في موسيقاه ترسم مسافة كبيرة بين اللغتين وهذه المسافة نقطة جوهرية لحفاظنا على لغز اللغة الأم» - أكمل ديلاتور دون أن يحاول إخفاء اللكنة الشديدة التي تؤكد ما يقوله. لم يمنعني خجلي من طرح عدة أسئلة أخرى: لماذا جاء الى الأمازون؟ لماذا اختار العيش في مناوس، في هذه المدينة المحاطة بالمياه والضائعة؟
نظر الى خريطة العالم وأشار الى منطقة في فرنسا وقال : «هنا تسكن طفولة».
«هنا ، أين ؟» سألته.
في فينيستير، في ضيعة محاطة بالمياه وضائعة. أهداني رحالة وكان قد سافر الى الامازون، خريطة هذه المنطقة وكما تعلم الخرائط تدهش الأولاد فهي رسومات سرية تدعو لرحلات خيالية. مغامرات طفولتي غير الحقيقية بدأت كالأحلام، وأنا أنتظر النوم، عند حدود تلك الغرفة المقفلة غير البعيدة عن البحر ولا عن سفوح بريتاني المنحدرة.
وبقينا لمدة لا نتحدث عن هذا الموضوع. ومرات ما كنا نتكلم أبدا: كنا نستمع من الغرفة البيضاء وتنيرها شمس الصباح، الى ضجة المراكب، مضجرة لا تطاق وبينما كنت أفكر بتركيب سؤال كان يقرأ كتابا ويكتب بعض الملاحظات بقلم أحمر. لا ضجة الموتورات ولا حر الصباح كانا يزعجانه. أمامي كان يوجد قارىء كأنه يتحاور مع النص أو بالأحرى : قارىء حقيقي، وكان ذلك بالنسبة لي شيئا جديدا، كان اكتشافا.
وفي صباح من تلك الصباحات التي ما كنا فيها نتكلم، طرق الباب. ديلاتور نزل ليرى من الطارق. سمعت صوت امرأة . رحت أقلب صفحات أحد الكتب المفتوحة ولكني قبلا حفظت الصفحة التي كان يقرأ فيها. وجود المرأة داخل البيت أثار فضولي وعندما عاد ديلاتور الى الغرفة قلت له إني ذاهب. قال : « ليست بزيارة عادية، أتعرف الهندية ليونيلا؟ هي تمرّ من هنا مرة في الشهر. تطلب الدخول. تنظر الي الكتب، تغفو قليلا فوق الأرجوحة الشبكية في غرفتي ومن ثم تذهب بدون أن تعلمني. تمشي حافية، تلبس دائما نفس الثياب فالناس يحسبونها مشردة ما ولكنها امرأة تعرف تاريخ قبيلتها. مرة وبدون أن أطلب منها، راحت تخبرني عن التاريخ والعنف والأساطير.. فيرن تعلم منها الكثير ولكنه يصر أن يتكلم باسمها».
شعرت أن شيئا كان قد حصل بين فلكس ديلاتور وأرماند فيرن ولكني لم أشأ أن أتفحص .وياسمين ما أخبرتني شيئا

عن هذا، واكتفت بالقول: «فيرن يسافر في المكان وديلاتور في الزمان».
في ذلك الصباح لزيارة ليونيلا لاحظ ديلاتور أني كنت أقلب صفحات كتاب فأخذ يقرأ بصوت عال أشعار فيرلاين ثم طلب مني أن أتلوها ولكن دون أن أقلد لهجته. قلت له بقليل من الحياء: «لا أفهم الشيء الكثير منها». فأكد لي: «في الوقت الحاضر، هذا لا يهم، الهدف الآن يقتصر على ايجاد صوت آخر لفيرلاين أو على التقاط إيقاع ونغم كل بيت». وأكمل ملتفتا الى الشرفة: «عندما تلقي نظرة أولى على الغابة فلا ترى إلا خطا أسود ولا تستطيع أن تستوعب منه الشيء الكثير ولكن في عمق الظلمة يوجد عالم يتحرك وملايين من الكائنات معروضة في النور وفي الظل.
وبعد هذا عاد ديلاتور يتحدث عن خريطة الأمازون التي فتنته في شبابه وكان يعتبر الغابة عالما يكاد لا يشبه الواقع وهذا بالضبط ما يجعله مدهشا. ذات يوم شيد ديلاتور نسخة مصغرة طبق الأصل عن الغابة تقطعها شبكة من الأنهار والروافد وأسماؤها من أصل هندي كان يقول إنه يلفظها كبربري.
«الخيال يتغذى من الأشياء البعيدة في المكان وفي الزمان» – قال هذه العبارة وكأنه يتحدث مع نفسه قبل خروجي من مناوس بوقت قصير فعندما علم أني مسافر الى جنوب البرازيل انشرح وانفعل وقال لي أشياء لم أنسها أبدا. «السفر لا يجعل الانسان أكثر صمتا فحسب بل ويفتح عينيه، فلصوت الرحالة الحقيقي صدى في نهر الزمن الصامت». عندما سمعت جملة معلمي هذه أيقنت أن الرحلات العظيمة التي كان يذكرها ما كانت تتعلق بحياة مليئة بالمغامرات كحياة مسافر وقد أغرى بلغز لا حل له، بل تتعلق بمغامرة المعرفة، كمغامرة من يسافر ليتعلم ويتعلم ليتذكر. وقبل سفري الى ريو دي جانيرو بأسبوع أعطاني كتيبا يُقرأ على غلافه(٣) Reflexion sur un Voyage sans fin: «بدأت بكتابة هذا في فينيستير وانتهيت منه في مناوس» – قال ديلاتور. رماني بنظرة متهكمة وأكمل: «كتابة هذا أخذت من وقتي عشرين عاما: ثلاث صفحات في السنة، بضع جمل في اليوم. هذه كانت رحلتي العظيمة». وعندما سلمني الكتيب في ذلك الصباح لم يستطع أن يخبيء بعض لمحات الكآبة، ولعله التعب.
بعد أسبوع تودعنا وبحضور ياسمين وأخيها حكيم، في ميناء مناوس وكان مازال فجرا. سألت ياسمين إذا كان أرماند فيرن موجودا بالفعل أم هو اختراع «جمعية منتسكيو»، أهو مرئي أو مجرد فكاهة من قبل ياسمين. واكتفت هي بالابتسام لديلاتور ولكن الخال حكيم وعدني بسرد تلك القصة يوما ما وقال: «يمكنني أن أقدم لك أنه مسافر لا يتعب أو بالأحرى رحالة يجمع أساطير وخرافات الأمازون».
بعد قليل سمعنا صافرة خافتة وقصيرة وشاهدنا ذهاب وإياب العمال والبحارة على متن السفينة وكان ظل نبتونو لايزال أروع من أي ظل سفينة أخرى. وحدها أوناش المرفأ العائم كانت مضاءة وبدت معلقة في الفضاء ووسط تلك الظلمة الكثيفة كمجاسٍ من النور ضخمة. لا ضوء قمر ولا ريح، ربما نفحة لطيفة رطبة آتية من حدود الليل، وكانت ليلة وداع. مشيرا الى الكتيب وبصوته المعهود قال معلمي: «ايقاع الجملة هو الذي يجب أن يبعث التعجب». وعلى ظهر سفينة نبتونو وبالقرب من رصيف (٤) بدأت بقراءة ما كتبه ديلاتور، يومذاك بدا لي نصا غريبا ولكن قارئه في سنة ١٩٥٩ وتحمله نبتونو ليس بنفس قارئه في سنة ١٩٨١. اليوم وبعد قراءته المتعددة يتجلى لي بيانا شعريا عن «الغيرية». هذه الرحلة بلا نهاية تستحضر أحداثا من حياة شخص يهجر بلدا أوروبيا ليسكن في منطقة استوائية. مع مرور الوقت يستوعب هذا الشخص شيئا من «الآخر» ويوقن ولو بقليل من التخوف أن الوصمة التي كانت تدل على حاله كأجنبي لم تعد كثيرة الوضوح. شيء ما في صوته وفي حركاته يتكدر، يخسر بعض الشيء من رونقه الطبيعي الأول فتتزلزل أصوله الأجنبية. إن السفر يسمح بالتعايش مع «الآخر» وهنا يقبع التشويش والاندماج، شيء ما يفقد ونظرة أخرى تظهر. يتساءل الشخص في قصة ديلاتور: «ليس السفر أن نعرض أنفسنا لطقوس همجية؟ كل مسافر ومهما كانت نيته طيبة ومهما كان قصده المحايدة أبدا، فإنه يخاطر بمحاكمة «الآخر» أكان هذا بوعي أو بغير وعي بقصد أم دون قصد. ولابد لهذا الحكم من تشويه وجه «الآخر» فتتعلق على هذا الوجه كل شناعة الناظر واستعداداته الخلقية». ويستطرد الشخص: «إن أكثر الرحلات خصوبة تلك التي تسقط القناع المنافق والغامض للمرفأ الأصلي. وهذه حالنا المألوفة التي تشمل خلافاتنا مع العالم. لذة السفر سريعة الزوال لأنها مطعمة

بشعور الفقدان، الإحساس بالحرية في الأرض الغريبة هي صورة شيء نفتقر إليه، شي نبحث عنه في ميناء الماضي.».

وقد يكون هذا ما حمل شخص ديلاتور على السفر هادفا اكتشاف نفسه وهذا الاكتشاف، وهو بحث وضلالة بنفس الوقت، لا يبعد صورة «الآخر» التي يرسمها الراوي – المسافر: صورة عابرة ومضمحلة ولكنها بطريقة ما موجودة في نظر من يبحر في مياه غريبة.

المسافر بتعايشه مع الآخر يعطي قيمة للنظرة ففي صمت النظرة كل شيء يحدث. الرغبة في أن يمتلك وأن يُمتلك، الاستسلام والرفض والخوف من التلاشي في الآخر. في سكون النظرة يصنع المسافر صورة فتتمكن الذاكرة، على مدى الزمان، من أن تستحضرها، أن تفقدها وأن تعيد اختراعها.

من أين ينطلق شخص ديلاتور المسافر؟ من كنكال في بريتاني : ميناء شديد الغرابة، لا أحد، أو لا أحد تقريبا، يستطيع تركه، من كنكال يبدأ الإبحار في الأطلنطي، إبحار عاصف ينتهي في ميناء أيضا غريب في نصف الكرة الجنوبي، مكان بلا اسم، مقطوع عن العالم يسكنه بشر كمن كُتب عليهم العزلة والتطويق.

ولكن عند استحضار الراوي ذلك الميناء يكمن المقطع الأشد غرابة في النص فإذ به يخترع لغة. فيها، ايقاع الجملة يتغير فجأة ويتحول الى خليط من لفظات جديدة، مؤذية ومهينة تكاد تصل الشراسة: صوت الراوي – المسافر يُذكر بصوت مجنون يصرخ بعدة لغات(٥). وهذه السطور التي لا تتعدى الاثنى عشر،لكنها لا تنسجم مع سياق ذلك البيان الشعري وتبدو كعرس من الأصوات لا يطول: ضجة عابرة وسط ليلة هادئة، هذا بالفعل ما دفعني الى الاعتزال عن ترجمة تلك «الرحلة بلا نهاية». عشرون عاما تقريبا مرت على لقائي الأول بديلاتور ورجوعي الى مناوس. بحثت عنه في كل المدينة،عبثا. ياسمين أخبرتني بصوت ضعيف كالنفحة أنه في يناير ١٩٧٨ غامر في أعالي النهر قاصدا كاسيكياري، موقع يصل حوض نهر الأرينوكو بحوض نهر الأمازون. ولم أعرف شيئا عن مصيره ولا في القنصلية الفرنسية في مناوس. أما البيت الذي كان يسكنه، في إحدى الحارات المؤدية الى نهر نيغرو، فمهجور. وأعتقد أن خلال بضعة أشهر سيصير بيتا مهدوما: جذور الأشجار تشوه تمثال الالهة ديانا وتهدد جدارا كان يوما ابيض. في الدور الأرضي ، أولاد أقذار وفقراء يشمون الغراء (٦) وبأيديهم قطع من فحم يخربشون بها على الجدار الذي يحيط بفناء الدار ورائحة النتن والبقايا تفوح من الداخل.

وعلى أخضر الواجهة وقد بهت، أقرأ جملة غريبة كتبت بطين :«الطبيعة تسخر من الثقافة».

وها هو الصبح : أرى الان الأولاد يتكومون نائمين متضامنين وحزانى على بلاط الفناء فوق الأرض الرطبة للبيت المهجور. وبمروري بالشرفة التي تطل على الجهة الشرقية أتخيل ديلاتور يتأمل الأفق المائي عند فجر ضبابي ، مسلما نفسه لمجرى مياه النهر الهادئة. في هذا المكان يسيل الزمان كصورة حلم: يسيل في الليل المتبقي وفي لحظة النور التي تعلن وصول الصباح.

وقبل أن أبتعد عن الدار، يلفت نظري ولد يخربش على جدار الفناء نظر الي بتخوف. صامت، لا يتحرك. يحمل بيده اليمنى قطعة فحم وكأنه قد نُبذ من الفجر. ينظر الي من طرف عينيه أو هو يتظاهر أنه ينظر الي . نظرته هذه جمدتني وأدهشتني – كما في نص ديلاتور – كأنه يريد من خلال تلك النظرة أن يؤكد شيئا كهذا: في الجوهر، نحن لغز مثل الخريطة التي فتنتنا في الطفولة.

× – Milton Hatoom كاتب وروائي برازيلي معروف من أصل لبناني. ولد في مناوس، عاصمة محافظة الأمازون، في شمال غربي البرازيل سنة ١٩٥٢. يدرس الآداب في جامعة الأمازون الفيدرالية. أول كتبه « Relato de um Ceto Oriente قصة شرق ما» نال عليها جائزة جابوتي لاحسن رواية في ١٩٩٠. وقد ترجمت هذه الرواية الى عدة لغات منها الفرنسية والانجليزية. وفي سنة ٢٠٠٠ نشر روايته الثانية وعنوانها « Dois Irm » أخوان ويعد حاطوم من كبار الكتاب المبدعين في البرازيل.

١ – نسبة الى بريتاني ، مقاطعة في شمال غربي فرنسا (المترجمة).

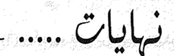
٢ – أبنية من خشب يعيش فيها الفقراء، تبنى فوق أساسات تضرب في قاع النهر (المترجمة).

٣ – نشرته Palais Roy في مناوس، بلا تاريخ.

٤ – Recife اسم مدينة برازيلية ، أطلق عليها هذا الاسم وهو عربي الأصل لأن طرقاتها كانت مرصوفة بالحجارة.

٥ – اللغوية أوديل لسكور، باحثة الـ Orstem وجدت في نص ديلاتور بعض العبارات المستعملة من قبل هنود وسكان الأمازون. الحقيقة أنها ترجمات مبدعة لعبارات ولفظات من لهجتين تسميان «نيينغاتو وبانو» تتكلم بها الشعوب القاطنة قرب نهر نيغرو ونهر إسانا.

٦ – عادة يدمن عليها المشردون، فلغراء الأحذية إذا استنشق فعل كالمخدر. (المترجمة).



نهايات .....

يحيى سلام المنذري ★

(١) المشط

حظ ذلك الشارع من السيارات قليل.

لم ينزل مطر في ذلك اليوم، ولم تمطر السماء نقودا.

هو يوم الجمعة.. فضاء أبيض، تطير فيه الأرواح وتنفض عنها غبار عمل اسبوع، يوم يتأهب في جوفه الهندي الأسمر للغوص في سوق روي المنقط بأقرانه، هناك سوف يقابلهم، سوف يطبعون البصاق وأعقاب السجائر في الشوارع، سوف يذوبون في سينما النجوم الحالمة، وبعدها يسهرون بضحكاتهم المغلفة بالحنين في مطعم جيسترام.

يلبس أفضل ملابسه، يدهن رأسه بزيت النارجيل على نغمات أغان هندية كان قد شاهدها في فيلم لاميتاب باتشان، يرقص معها ويدندن، يأتي بالمشط ويسرح شعر رأسه، يخرج من البيت تاركا عفونة الاسبوع تمتطي رائحتها، يمشي مستحضرا طفليه وأمه وأباه ومبلغ آخر الشهر، يقطع الشارع بقدمين قصيرتين وفي نفس الوقت يواصل تسريح شعره.

تمر سيارة صاروخية يسبقها صوت رخيم

يطير المشط.. ويسقط في أقرب قمامة

لكن، حظ ذلك الشارع من السيارات قليل.. قليل

(٢) تشبه

قبل ان تصل السيارة كان الجبل يلد خرافا.

قبل أن ينزل المطر حاولت الخراف قطع الشارع بأجسادها الحادة، ضغط السائق بقدمه المغطاة بنعال اسود لامع على فرامل سيارته، خففت السيارة سرعتها مجبرة، تكسر صوت الفرامل وأربك اجهاض الجبل، غضب السائق بشدة ووجه كلامه للراكب بجانبه: (تبا لهذه الخراف.. تريد ان تفعل مثل الهنود).

(٣) امتحان

تحت شمس ضاحكة لصباح مرتجف، تراود خالد آمال في اجتياز امتحان السواقة بعد ان سقط في حفر ستة امتحانات، تمضغه الرسوم التي يدفعها أبوه في كل مرة يمتحن فيها، ذاكرته تطارد معلمه الهندي الذي كان يجلده بقواعد اللغة الانجليزية، ظل المعلم يمتحن طوال العشر سنوات من وجوده في عمان ولم يحصل على رخصة القيادة، استحضر ايضا صوت الصفعة التي وجهها مدرب السواقة العماني لخد احد أقرانه، بذاءة صوته مازالت تتردد في اذنيه حينما قال موجها كلامه للهندي المحمر الخد: (كلب.. عشرة اختبارات.. ما قادر تنجح.. وبعدك تكسر منظرة السيارة.. تعبتني).

خالد يتمنى ان ينجح هذه المرة ويأخذ سيارة أبيه ويمتطيها كحصان أبيض، سوف يحولها الى مغناطيس يجذب البنات، سوف يملأها عن آخرها، سوف يمر على أصدقائه كي يتسكعوا في المجمعات التجارية حتى تشفط عرقهم ببرودتها، هذه المرة سوف ينجح ويركب الحصان، خصوصا ان أباه توسط له عند أحد الضباط كي يساعده في اجتياز الامتحان، استجمع كل قواه الذهنية وطرد كل المخاوف، عليه الآن ان يركز في قوانين السير.

لم يحاول ان يقف عند خطوط معبر المشاة، نهره الشرطي الراكب الى جانبه وقال له: (لماذا لم تقف عند خطوط المشاة.. الا ترى شخصا يريد أن يعبر)، رد عليه خالد وعلامات البرود تدب في وجهه: (لكنه هندي).

٤- ذو الشعر الناعم

ذلك الطائر الكبير الابيض القادم من الهند لم يضيع طريقه، وقف فوق سحابة ولاية سمائل وقذف بالوسيم ذي الشعر الناعم، وسقطت ضحكته قبل سقوط جسده في السوق الصغير. تراقصت الجبال البنية اللون واشجار النخيل والوديان في عينيه، وتذكر العشرين سنة الشاقة التي دفنها في حفرة بمنزلهم الخشبي والتي مازال المطر يبللها.. غاص في سمائل واصبح يتنهد بعمق وشوق كلما رأى رقصات العيد، وبنادق مشهرة ناحية السماء، ورجال اشداء يرقصون ويضربون الطبول ويتقاطر منهم العرق فيملأون الجو بحموضته، ونساء بملابس ملونة تغني وترقص، يهوى الموسيقى والعزف على الجيتار، غير انه لا يملك واحدا، جاء الى عُمان بعد أن شحنته الأيام بآلامها، يريد ان يقاتل الفقر، كما انه يحلم بشراء جيتار والالتحاق بفرقة موسيقية، ومن يدري ربما سوف يشارك فيما بعد في أحد الأفلام الهندية، ليكون نجما ساطعا يدغدغ خيال المراهقين.

ابن عمه بحث له عن كفيل كي يمارس صنعة خياطة ملابس نسائية، قاده الى بيت بغرفتين، كل غرفة تحتضن سبعة أشخاص، وكل شخص يحاول ان يمسك بأكبر قدر من الاحلام بيديه وعقله. اعد ابن عمه احتفالا مصغرا بمناسبة انضمامه لقافلة العمال، طبخ مع زملاء آخرين عشاء يتكون من الدال والشباتي والمصالة، لا يهم البذخ هذه الليلة، المهم هو الاحتفاء بأي عامل جديد قادم من الهند.

اجتاز التدريب على الخياطة بسرعة ومهارة اندهش لها معلمه، خصوصا التطريز واستعمال الماكينة، ونجح في مهنته وبدأت النقود تصل شهريا الى والديه، وكثيرا ما يذكرهما لرفاقه بأنهما دائما ما كانا يغذيانه مع الحليب موسيقى منذ ولادته، حيث كان أبوه عضوا في فرقة شعبية تشارك في الاعراس. البعض من زملائه يستهزىء منه بينما الآخرون يعرضون أسنانا نخرة ويهزون رؤوسهم اعجابا به، مرة صرح له أحدهم

★ قاص من سلطنة عمان.

انه رآه في حلم يراقص ممثلة مشهورة ويدافع عنها ضد عصابة لصوص. وسامته تشعل الحسد بين زملائه، خصوصا اذا ما شاهدوا الاعجاب ينطلق من عيون النساء اللواتي يحضرن لخياطة ملابسهن.

وفورا دخل قلب عائشة بمجرد رؤيتها لشفتيه الحمراوين، وصرحت لصديقاتها بذلك وانها بصدد ان تضمه الى صندوق أسرارها، وان الهنود لا يفتحون صناديق الأسرار لأي كان او انهم لا يجيدون فتحه. اصرت في ذلك اليوم ان يأخذ لها المقاسات بنفسه، افتضحت عيون زملائه غضبا وغيرة. اهتاج قلبه واحضر شريط القياس ومرره على جسدها الناعم الذي لم يلامس مثله من قبل، وحينما وصل منطقة الصدر فاح دمه، وفاح دمها، ولكنه كان حذرا جدا حتى لا يقع في خطأ ويسقط في غياهب السجون. ثم دعته الى بيتها بصوت منخفض محاولة توصيل الرسالة له بعربية مكسرة، وخرجت تاركة بخورها وعطرها يتوغل في كل نقطة بالدكان.

دب القلق في أوصاله واستشار ابن عمه الذي هنأه على هذا الكنز وطمأنه بأن عائشة امرأة مطلقة، وانها تعيش وحدها بالبيت.

×××

طرق الباب بخوف كأن أحدا يطارده، ظهرت له بملابس النوم، تطاير منها عطر الياسمين، دخل، وسحبته، الا ان القلق يغلي دمه، أجلسته على كرسي جلدي، ركبت في حضنه، حاولت معه كثيرا، كان قلبه يشتعل ويهتاج، الا انه لم يعرف سببا لفشله، غضبت بشدة، بينما هو متسمر في مكانه غارق في ذهول لم يألفه أبدا. هدأت من روعه، ثم حضرت له العشاء، ورويدا رويدا بدأ يشتعل من جديد، لكن هذه المرة غاصا معا في ليلة نارية لم يحلم بها هو، ولم ير مثلها في أي فيلم شاهده.

صار يراودها مرتين في الاسبوع، حتى انه بدأ ينتفخ وكرشه يتكور، ووسامته بدأت تتحلل شيئا فشيئا، بعض زملائه سخروا منه بسبب الغيرة التي كانت تنخر فيهم، نشب نزاع حاد بينهم، تدخل ابن عمه ونقله الى بيت آخر، غرفة جمعته مع خمسة آخرين، العدد اقل من ذلك السكن، ولا توجد سخريات كالتي يواجهها هناك، وتلقى ترحيبا لا يوصف من زملائه الجدد، ودار حديث عن عائشة وقصص الحريم وما يحدث من مواقف داخل دكان الخياطة، وعند منتصف الليل، بينما كان يغص في النوم، أحس بوخز في مؤخرته، نهض مفزوعا وكأن كابوس نهشه، امتصه الخوف حينما رأى خمسة اشخاص حوله يتغامزون ويحدقون فيه، لعاب يتساقط من أفواههم، أحس انه في كابوس وسوف يستيقظ منه في الصباح ويذهب الى عمله الذي أحبه، ومن ثم يتجه الى موعده الاسبوعي حيث المتعة والحب، وقد قرر عند نهاية هذا الشهر ان يأخذ اجازة ويزور بلاده وأهله ويشتري الجيتار من هناك لأنه أرخص بكثير. ولكنه لم يكن كابوسا حيث أمسكوا به، وتناوبوا في اغتصابه طوال الليل.

جاء الصباح وهب كل منهم الى عمله بعد أن عب كل واحد منهم شايا مع الحليب، أما هو فلم يستطع ان ينهض من على الفراش الذي كان لزجا، كان البيت خاليا، أخذ يحبو بصعوبة ناحية المطبخ.

بعد دقيقتين فقط.

سيارات اطفاء غاضبة تصرخ في وجوه الجميع.

طائر كبير أسود.. يطير.. يطير بعيدا حاملا معه الحنين ناحية بلاد واسعة.

(٥) لهاث باتجاه السماء

١ – يا للذة السريعة.

٢– هرب من المزرعة وركض باتجاه الجبال التي استقبلت لهاثه، جلس تحت أقرب ظلال ليهدئ من روعه.

٣ – كانت تنحني صباح مساء امامه، تتكور مؤخرتها في خياله عند الليل، ويبدأ في مداعبة سريره.

٤ – واصل الركض باتجاه السماء، سقط مذعورا في حفرة، انغرزت صخرة مدببة في قدمه، الا انه واصل الركض بقدم ونصف.

٥ – كانت تكشف عن جزء من صدرها خلف اللحاف، وتضحك مع اخوانها الصغار ضحكات غنج، ذات مرة.. سقطت، طار ثوبها، انكشفت ساقان بيضاوان لمعتا تحت ضوء الشمس، بينما كان هو معتليا نخلة شاهقة الطول، اشتعل دمه وكاد أن يسقط، وحصيلة تلك الليلة ساقان يمتص منهما رحيقا مالحا حتى يصل الى فوهة البحر، مسرحية كل ليلة.

٦ – رأى أفعى تعصر نفسها بين الصخور، زاده الفزع وهرب من ذلك المكان واصطدم بغصن شجرة، شج رأسه، سالت دماؤه التي ذكرته بتلك الدماء الحارة.

٧ – المزرعة ساكنة، وكان يغفو تحت شجرة ليمون، فُتح باب المزرعة، استيقظ ورآها تدخل، وسألته بصوت ناعم عن أبيها، رد بهزة من رأسه: (ما فيه معلوم.. اليوم.. ما في جاي)، كأن الخبر أراحها، توجهت ناحية ساقية الماء المواجهة له تماما، جلست بعد أن رفعت ثوبها، غرزت ساقيها في ماء الساقية، قدماها طرطشت الماء، فاح الدم في كل انحاء جسمه، اتسعت حدقتا عينيه، انتصبت الأغصان، امسك احدها بقبضة يده وكانت لشجرة ليمون وكسرها، نهضت هي واتجهت تتمايل ناحية النخيل، تنحني لتلتقط غصنا أو حجرا لتقذفه ناحية الاشجار، تسقط لحافها فترجعه.

٨ – رأى عقربا تدخل في جحر احد الجبال الساخنة، الشمس تحرق جروحه، يزداد لهاثه، يعرف انهم يطاردونه، سوف يسجن لا محالة، سوف يجلد ويقتل، هده التعب وسقط في ظل شجرة جبلية.

٩ – لم يستطع ان يهدئ من ثورته، لم يكن في المزرعة أحد غيره وغيرها، كل يوم ترسم له مشهدا ينفذه في دماغه وقت الليل، اليوم ربما مشهد من نوع آخر، مشهد غير خيالي، ودون دراية تنقلت قدميه ناحية جسدها الطري، يحضنها من الخلف، يضغط على صدرها، يرقدها على العشب، ذابت تحته مثل قطعة سكر، اشتعلت التأوهات، اهتزت المزرعة.

١٠ – ها هي قدماه تنقلت من جديد.

١١ – يا لقمة الجبل الشاهق، صخور تحطمت بعيدا عن قلب الجبل.

المساءات الملونة .. تلوين المساءات

عاطف أبو سيف *

طرقت الباب ففر صمت الغرفة من ثقب في زاوية الجدار. حملت أعذارها في قربة مثقوبة ، وهي تتعلل بالندم وتتعذر بالدموع، لتعلن حزنها وتقدم براءتها من جريمة لا يتعاظمها موت. - الخيانة!! لم تخني .ولم أعثر في المعجم عن كلمة تصف فعلها أرق من الخيانة. توالت أيامنا وتدحرجت لقاءاتنا العقيمة، وغداة تقابل ظلينا تغرب شمس في ثوب أزرق تخيطه بوهج الظلام. - تكسرت أحلامي. وصوتها صفير عربة صفراء وصمتها صدى وهم صدئ، وأنا ضائع بين كراكيب الأحلام المحطمة، وخروشة الأصوات البعيدة الآتية من أيام لم تكن. عند المساء الأزرق كان لقاؤنا الأول، الغرفة زرقاء أيضا، المكتب تشوبه سماء أخرى، والمقعد نقطة حبر غامقة، وجسدي يفترش تفاصيل السكون، حركة الظل من فتحة الباب بين جيئة وذهاب، وأنا أقلب ذاكرتي لعلي أجد فيها ظلا يشبهه، ولما فشلت في العثور على ظل جسد بهذا الايهام. كان الجسد لازورديا والشعر من غاب .... ؟؟؟ - إنها الموظفة الجديدة. بعد المساء الأصفر تشعبطت أحلامنا جدران ليالينا، لهونا في لعبة الأيام نزاوج بين حلم وآخر، نفاضل بين اثنين هما واحد. الطاولة خضراء، والكؤوس ملوك يتوجها البخار، ورغوة الكابتشينو من قشطة رش عليها شهد شهوة تنتظر وثبتها المحققة. مسحت شفتيها بمنديلها الأخضر فارتسمتا عليهما إلهين عبدتهما ليالي وأماسي فيما كان حلمي يثابر ليعتلي صهوة الجدران الخزفية، والمقهى يلفظ رواده فنبقى موجتين خضراوين يعشوشب فيهما الدهر حبا. تقول : أيامنا من حلم لا تدركه أقول : والاتي!! تقول: بحثك عن سؤال غامق أقول : الاجابة داكنة. - اللون! - الألوان ... وجاء المساء أحمر فنهشت اللهفة جسدينا في كل ثانية فراق واستفحلت فينا شهوة العناق. جلست قبالتي تمصمص شفتيها، ترسم أيامها القادمة، تعجز عن تخيل نفسها بدوني / وحيدة فأتلو مرثية عمري الآتي، أردد لها فيها أن الأمطار جبال غيوم والبحر عالم آخر، لم أعدها بشيء غير الحب. - والمستقبل. غمست أيامها في غابات شعرها ثم سوت من وضع قميصها القطيفي، وغفت في احتفالية أخري. ثم !! ثم بانت غيوم داكنة، فحل مساء أسود غائم. سقطت مزهرية الليلك وهي تحاور يأسها منى/ من صمتها وقلة حيلتي، والثلج المتكدس في قلبي. - صحراء من ثلج ... ... - أنت وهمت أن تخرج لولا الصوت. صوت خرج يقول أن لا طاقة لي لاحتمال اخفاقات تجيد هي طهيها في مخيلتها.. - ثلج من صمت. أنت لم أصمت غير أنني لم أستطع أن أتقدم لخطبتها كما أرادت، لم أحدثها عن النزيف الذي يغرق أيامي حزنا أسود، وليلا قاتما، شيء يقتل أحلامي، يبعثر بيدرا من لحظات رسمناها، لا أستطيع قوله لها ، شيء لا أستطيع الافصاح عنه. - صورة أخرى عن الصمت! رمتني

---

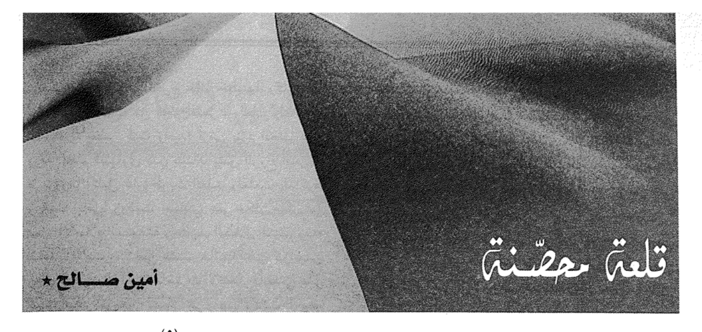
* قاص من فلسطين.

بخمس نظرات، وهي تخرج خاتم خطبتها، وكان ذلك أول عهدي بذهب من فحم أسمر ، ولما... ولما كان المساء الأخضر كنت وحيدا أرمي بنرد الحب على ورقة الحلم فتتهاوى مدن بنيناها بشق الروح أضرحة لا يزورها إكليل غار. طويت القلب ولملمت الذاكرة، وعشت أيامي. روضت جسدي على مكان مقفر من صرر الأحلام المتعفنة وحفيف الظلال النتنة وماء القلب الآسن ، كأني عشت عالما آخر، كوابيس وهذيانا. آليت ألا أموت فاخترت الانتحار فأنقذني عابر سبيل أصفر الوجه. - مساء آخر وذهب وكانت الحياة، وجاءت الآن. الآن مساء آخر. دخلت المكتب منطوية بلا لون ولا طعم، كالماء. جاءني النسيان رغم خربطة الارتطام الأبله بين جسدها والظل المرمي على السجادة البعيدة.. - لا تزعم أنك نسـ.... - أذكرك ساعات مرت عليها أيام قبرتها شهور دثرتها سنون ولت في معطف الدهر، خلالها تزوجت من رجل لا تعرفه، جاء في مساء لا تذكره، طرق بابهم يتوسط أهليه، دخلوا وقرأوا الفاتحة، وفقعت/ فقأت زغرودة مبيتة. وهم بها وتزوجا. وتركتني قطة تحترف المواء الصامت. رموشها من سيقان غابات المقبرة/ شواهدها أنا. تركها في مساء لا تذكره أيضا. وتزوج ثانية وثالثة وخامسة. - ورابعة

وجاءت الآن لا طاقة لي لابتلع الموج من بحر نائم. أصغيت لصخب النشيد وهي تتلو بيانات التعليل، تعيد لوحة أنزلتها عن جدار المكتب/ تعيد أيامها. رجوتها الصمت فتوسلتني القول. لم يكن في جيبي ماء للحب لأسقي به بذارها. مسحت دمعتي الجافة منذ سنين وتركت الغرفة لنحيب أيامها.

- ٢ -

أي مساء هذا نهاره غابة برتقالية الشكل وسماؤه بحر عميق وأنا أقف أمام حضوره الغامق، أهضم مساحة الغياب بغمزة من الحكاية حين طرقت الباب ودلفت كأني لحظتها أصبحت وجها لوجه معه / معي للمرة الألف قبل لحظة البداية. لم أقل شيئا ولم أتقصد السكوت. سحب نفسه في تلابيب السكون والظلال المسكونة بالرماد وامتطى صهوة الصخب ثم انهار في أدغال الذاكرة. يداه مشبكتان على الطاولة ورأسه يهوي بينهما في قعر مزركش بالتجاويف. عيناه سوداوان ودمعه قطع فحم تسيح في مجرى نهر على خدوده الملتهبة. لم يكن له / لي بد إلا الحضور.. - النهاية أجمل الأغاني التي نعزفها حين ننتشي والمساء ألوان طيف متباينة، قوس قزح مثقل بفرح آخر. ارتمى الطيف من النافذة حين دخلت الغرفة الرمادية. انهار لحظتها، كان حضوري أشهى من حبة مانجو جورية الخدود وهو يعتصرني في مساء آخر. حدثته عن الهزيمة التي دفعتني للقبول بها وعن الخواء الذي فرض في داخلي لما تركني وحيدة أقاوم الليل... كنت أحبك ولما يستبد قلبك بقلبي وما كنت أراني أحب غيرك. لم تفهم حاجتي للحب بقدر إدراكك لمقدرتك على العناد . كيف ترتضي لي أن أقبل بنفسي سلعة في سوق الأحلام، أستغفل عمري بلحظات فانية. كان صمتك أصفر كالورقة التي أكتب لك عليها لأحزاني كل مساء وأنا أستعيد شهد الماضي وطزاجة الهزيمة. - صمت قاتل صحراء من ثلج أنت قلت لك ألف مرة إننا بحاجة لهذا الحب وبحاجة لحمايته. الخاطبون كسروا باب بيتنا خمري اللون يطلبون يدي وأنا لا أقوى على الاستمرار بقول لا عندما تصيح أمي لائمة - لماذا !! أنت نفسك لم تمتلك إجابة تبرر هذا الرفض الذي أصبحت عبدة له.. تهرب .. - سؤالك أبدي وبين الأبد والوجود تضيع حكايتنا. ماذا كنت تريدني أن أفعل! سئمت أغانيك الحزينة وراياتك السوداء. لم يكن لي مفر من الانسحاب الصامت. ألملم الطيف من غرف قلبي الأربع، أسحب أجدده، أعاود الزحف بين الأبد والوجود، بيني وبين نفسي وأنت! - أتركيني أحاول الفرار من براري حضورك. الهروب طعم آخر للهزيمة. تراك تدرك ذلك، وتدرك أن النسيان مذاق آخر للتذكر، والنوم جولة أخرى من الصحو الآخر. قد أستطيع المغادرة الآن،



قلعة محصّنة

أمين صالح ★

(١)

الرمان يتدلى فوق امرأة جالسة لصق الجذع،
ترفو قميصا لابنها الغائب.
الرمان يتدلى فوق حاضر المرأة
التي تهبط سلالم الأمس
لتهدي ابنها قميصا من حليب.

(٢)

انحدروا من التلال البعيدة، نزلاء الخرافة، مع حكاياتهم وأزيائهم الغريبة، ومن معاصمهم تتدلى أوطان تتأرجح مثل سلال فارغة. جاءوا لينثروا بذور الحكاية في أحداق أطفال ما سمعوا بالحكاية من قبل. غير أن الأحداق كانت مطفأة والأطفال موتى.
عادوا خائبين الى تلالهم الغابرة التي تتساقط عليها شهب خفيفة كالريش.

(٣)

الزوارق تمر، الرياح تمر، اللقالق تمر..
والآن،
الضفة وحيدة مع رجل وحيد
لا يعرف أن يكلّم المياه.

(٤)

مضى المسافر محدودب الظهر
كمن يحمل على ظهره كومة من الرصاص.
وكلما توقف ليستريح ، مسح العرق وتمتم:
كم هو ثقيل هذا الوطن.

★ قاص وناقد من البحرين.

(٥)

الأرض تمتد أمام عينيها، ساعة الغسق، مثل بساط رمادي يشطر المدى جهتين. نهار في جهة، وليل في جهة. يلتقيان في حدقة صافية كالنبع. وعلى ضفاف الحقول، هناك ، تركض الأرواح الضالة باحثة عن مأوى.
صيفا بعد صيف، في مثل هذا الوقت، تمكث العجوز أمام بابها المفتوح، ترقب الطريق، وتُرضع الأفق كي يبشرّها بقدوم الأبناء ما إن يشم شذا خطواتهم.
صيفا بعد صيف، تزركش شعرها الأبيض بالورد لئلا يمر الأبناء ولا يطرقوا باب نومها الطويل.

(٦)

لم تكن قلعته محصنة بدرجة كافية
بالأحرى، كانت هشة مثل غيمة
أمام اختراقات المفاتيح المطرزة بالخيانة.

(٧)

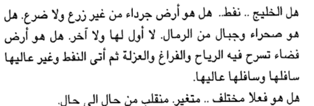
بخطى خفيفة يمضون جهة البحر
بعيون صافية كالأفق، وجباه مرشوشة بالملح والزبد
يخوضون في مخدع الجزر، ويرجّون المياه موجة موجة
يرمون شباكهم على مائدة المد ليستردوا ما أخذه المد:
أسماك
وقواقع
وغرقى لا يعرفون أنهم غرقى.

(٨)

الباب موصد
لأن أحدا لم يطرقه.

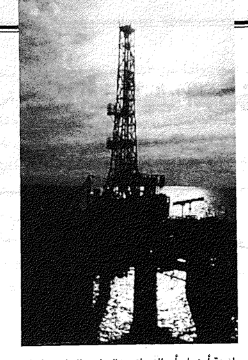


متابعات



هل الخليج نفط فقط؟

طالب المعمري



هل الخليج .. نفط.. هل هو أرض جرداء من غير زرع ولا ضرع. هل هو صحراء وجبال من الرمال. لا أول لها ولا آخر. هل هو أرض فضاء تسرح فيه الرياح والفراغ والعزلة ثم أتى النفط وغير عاليها سافلها وسافلها عاليها.

هل هو فعلا مختلف .. متغير. منقلب من حال الى حال.

إذن تلك التساؤلات يحق طرحها الآن بقوة بعد ٧٠ سنة، ٦٠سنة، ٥٠ سنة، ٤٠ سنة، ٣٠، من النفط ومن التغيير.

فالخليج والحالة هذه ليس نفطا فقط. فهناك حياة كانت وارتبطت بالمكان بشكلها البسيط والمتوسط، ولا يمكن رؤية الميزان بعين واحدة وترجيح كفة النفط بأنه هو ولوحده فقط الذي خلق «الحياة» في هذه العزلة المسكونة بالصمت والسكينة التي تجرح الفؤاد.

لا أحد ينكر قسوة الحياة وقسوة الطبيعة والشمس المخصصة لنا وكأنها أرسلت فقط هبة ساحقة ماحقة.

مع كل هذا اليبس واليباب الطاحن كانت ثمة حيوات هنا.. هناك. ثمة قبائل تتحرك. جيوش وقادة. فرسان لونتهم الشمس بصفرتها والصحراء بورسها، ثمة أماكن حفرت براكينها في الوجوه. عين النسر الذي تلمحه في الوجوه، والذئب الكائن الإنساني الذي يراوغ الحيل والطبيعة هو الإنسان الذي شكل حياته، ونحتها بـإزميل الإرادة دون كلل أو تذمر. دون أن ترحل الأرض تحته أو يهجرها ودون أن يطوقه الزمن بالكوابيس أو ينطوي مثل لفافة في «كلندر». تذريه الأيام مثل كحل العين.

عاش الإنسان في هذه البقعة في شساعة الفضاء الصموت وكنف أمه الأرض بتموجاتها بين جبال ووهاد وصحارى لا تعرف الغريب. كانت الواحات، الحصن الذي يتخندق فيها من تلك الجبال الناعمة التي تلتهم الرواحل وكلابها دون رحمة، وكانت تراتيل السمر دفئه في ليل الوحشة حين يغرس القمر نصاله المضيئة في خواصر الكثبان، فالحياة، كانت قبل النفط، وكان شكلها البدوي والقروي السائد حينذاك، لا بحسب تصورات الآخرين بانعدامها فعلا. حيث تساوت لديهم أحادية النظرة المسبقة والنمطية والسطحية أيضا بأن الحياة هناك في «الخليج» اندلقت مع قطرات النفط. ومن نفس الانبوب أيضا. يمكننا أيضا القول إن الخليجيين أنفسهم ساهموا وساعدوا وكرسوا هذه الحالة وذلك السلوك وهذا التصور النمطي عنهم وعن أوطانهم.

فالخليج بعد هذا العمر.. هل هو «بلدان» هل هو «أمة» أو «أمم» هل هو حالة أو شكل مادي مستورد. هل هو «أنابيب من النفط». هل هو شوارع، سيارات، هل هو «مهرجانات تسوق». هل هو معارض فلكلورية وديكور. هل هو هلامي من الصعب تحديده والمسك به.

إن ما أحدثه النفط في الخليج يعتبر نقلة نوعية بكل المقاييس. لكن ما هذه النوعية؟ هل النوعية أن نستورد نيويورك، أو سيدني أو شيكاغو بناطحات سحابها، وزجاجها اللامع وسياراتها الفارهة؟ هل نستورد من تلك الاتجاهات محطات وأجهزة التليفزيون والإذاعة ومطابع الصحف والورق الملون لنقول إن هناك دولا؟ وهل ينفع معه أن نلون تلك المحطات بمذيعات وقارئات الرغبة.. من بعض الأقطار العربية لنقول بأننا في مستوى الحدث؟

فالخليج الآن.. يحتاج الآن، لأن يرمم الفجوة بين ما شهده من أحداث وما عرفه من تطورات مادية (مستوردة جميعها). وتلك التي يحتاجها أو سيحتاجها آجلا أم عاجلا وهي الجوانب الثقافية المعرفية التي كانت مغيبة أو شبه مغيبة.. فبالرغم من المحاولات الخجولة لايزال الطموح كبيرا ولا يتناسب مع الحاجة التي تصاحب دوما انتقال الأمم من طور الى طور.

ويجب ألا نخجل من أن نقول إن الإبداع في منطقة الخليج العربي قليل قليل والمبدعون محدودون والفعل الثقافي الحقيقي مغيب ومهمش.

والحالة الثقافية العابرة والسطحية هي السائدة.

بين التمثيل الرمزي للتاريخ وقوة الحكايات

عن «باب الشمس» لإلياس خوري في زمان الانتفاضة الثانية

فخـــري صـــالح ★

تعيد «باب الشمس» (١) قراءة تاريخ فلسطين من خلال سرد حكاياتهم التي تتناسل من بعضها بعضا على طريقة «الف ليلة وليلة»، حكاية تطلع من حكاية الى أن نصل في النهاية الى لحظة التحام الراوي بمن يروي عنه وله، خصوصا أن الراوي في هذه الرواية الكبيرة هو جزء من الحكاية نفسها يروي للآخر ولنفسه وكأنه شهرزاد التي فيما هي تروي لشهريار حكاياتها الكثيرة التي تتوالد كل ليلة تتذكر حكايتها هي وتتساءل عن مصيرها الشخصي عندما تنتهي الحكايات وينتصب الموت المهدد في النهاية.

ينسج الياس خوري من كسر الحكايات الشخصية للفلسطينيين مادة روايته مقيما معمارا تتداخل فيه حكايات شخصياته وتتراكب ويضيء بعضها بعضا ويوضح البقع الغامضة في بعضها الآخر. وإذا كانت الحكاية المركزية في الرواية هي حكاية يونس الأسدي، الرجل الذي يرقد في مستشفى الجليل فاقدا وعيه، فإن حكاية الراوي نفسه، أو حكايات أم حسن وعدنان أبوعودة ودنيا وأهالي مخيم شاتيلا، لا تقل مركزية عن تلك الحكاية الأساسية التي تشد الحكايات الأخرى الى بعضها بعضا، والتي يقوم الكاتب بتضمينها في جسد حكاية يونس الأسدي وتوزيعها على مدار النص للوصول في النهاية الى لحظة الموت وصعود الحكاية الى أعلى، والي سدة التاريخ المخادع الذي يهزم الكائنات.

تقوم رواية «باب الشمس» على واحدة من حكايات المتسللين الفلسطينيين، الذين كانوا يحاولون العودة الى فلسطين بعد ضياعها عام ١٩٤٨، فقد شاعت في بداية الخمسينات ظاهرة العائدين خفية الى وطنهم بعد الطرد الأول. أعداد كبيرة ممن سئموا أيام المنفى الأولى كانوا يتسللون عبر الحدود والأسلاك الشائكة وخطر الموت لكي يعودوا الى قراهم المهدمة وبيوتهم التي سكنها آخرون، يهود وعرب، ليعودوا ويطردوا مرة أخرى أو يقتلوا على الحدود بين «اسرائيل» والدول العربية المحيطة. لكن حكاية رجل المقاومة المتسلل يونس الأسدي تتحول في الرواية الى حكاية عشق ورمز صمود وشكل من أشكال المقاومة الديموغرافية للوجود الصهيوني. وهكذا وعلى مدار ثلاثين عاما، وأكثر يذرع الأسدي الجبال والوديان بين لبنان والجليل الفلسطيني ليلتقي زوجته نهيلة في مغارة سماها «باب الشمس» وينجب من زوجته عددا كبيرا من الأولاد والبنات مبقيا صلة الوصل بين الفلسطيني اللاجيء والباقين على أرضهم. وإذ يحول الياس خوري حكاية المتسلل الى نموذج تاريخي، ثم يقوم بتصعيد هذه الحكاية لتكون مثالا

★ كاتب وناقد من الأردن.

ورمزا، تحضر الحكايات الأخرى التي يرويها الراوي (د. خليل) عن جدته وأبيه وأمه وعشيقته شمس، أو يرويها على لسان الآخرين ممن صادفهم أو سمع عنهم من الفلسطينيين، لتعود الحكاية الرمزية من ثم الى أرضها الواقعية وزمانها الراهن.

تتجاذب رواية الياس خوري قوتان : قوة الترميز التاريخي من خلال حكاية أبي سالم الأسدي وزوجته نبيلة، وقوة الحكايات اليومية الأخرى التي تشدنا الى فجائعية الواقع ومأساته وعنف التاريخ الذي كتب حكاية الفلسطينيين بحروف من دم. ومن هنا يتجادل التاريخي مع اليومي في عمل روائي يكثر من ذكر كلمة التاريخ على لسان الراوي الذي تتصفى من خلاله كل الحكايات.

«الوهم يعطينا شعورا بأن الحي يرث حيوات كل الآخرين. لذلك اخترعوا التاريخ. أنا لست مثقفا، لكني أعرف أن التاريخ خدعة كي يتوهم الإنسان أنه عاش منذ البداية، وأنه وريث الموتي». (ص ٢٥).

«هذا هو التاريخ ستقول لي. لكني لم أعد معنيا بالتاريخ، حكايتي معك يا سيدي ليست محاولة لاستعادة التاريخ.» (ص:٣١٠).

يحاول الراوي الذي يستخدم دواء الحكاية ليوقظ يونس الأسدي من نومه الذاهب باتجاه أرض الموت، أرض الأبدية البيضاء بتعبير محمود درويش في قصيدته «جدارية»، أن يسائل مفهوم التاريخ عن تراجيديا الفلسطينيين المستمرة بسرد قصص لا تحصى عن الخروج الكبير عام ١٩٤٨، عن حكايات اللاجئين خارج أرضهم، وعن ضحايا المجازر أثناء الخروج وبعده. وهكذا تطلع الحكايات المأساوية بعضها من بعض في عمل روائي يهدف الى إخبارنا عن عسف التاريخ وقسوته وعنفه وتنكيله بضحاياه. وعلى الرغم من تشديد الراوي على وهم التاريخ فإن الوقائع التي يسردها، والقصص التي يضمنها حكاية يونس الأسدي والتي تتوزع فصولها بين قصص الآخرين، تعيدنا على الدوام الى ملموسية التاريخ وحضوره الضاغط في رواية «باب الشمس».

إنها إذن رواية عن التاريخ، عن استعادته ومحاولة قراءته من خلال سرد القصص التي تحتشد في هذا العمل لتفيض من بين ثنايا الكلمات وتعيدنا الى كتاب التاريخ نفسه الذي استعان به الياس خوري كثيرا لكتابة «باب الشمس» (٢). لقد وظف الكاتب الوقائع التي أوردتها كتب التاريخ والوثائق والحكايات التي سمعها من أفواه الفلسطينيين، الذين كانوا ضحايا التاريخ، ليدعم حكايته الرئيسية عن يونس الأسدي، العائد الذي عاد الى فلسطين ولم يعد، ولكنه استطاع أن يحضر من خلال زوجته وأبنائه الذين أنجبهم منها في رحلاته من لبنان الى مغارة باب الشمس. وبهذا المعنى تتحول حكاية يونس الأسدي التي لا تعدو أن تكون مجرد حكاية من بين حكايات كثيرة عن المتسللين الفلسطينيين. الى حكاية رمزية عن البقاء والصمود رغم المجازر والمذابح التي ارتكبتها الصهيونية بحق الفلسطينيين. إنها تعبير رمزي، محايث للتاريخ ومتجاوز له في آن، عن بقاء أكثر من ربع مليون فلسطيني بعد نكبة ١٩٤٨ على أرضهم وتناسلهم ليصبحوا مليونا بعد حوالي نصف قرن من الزمان. فهل قصد الياس خوري الى التشديد على الصراع التاريخي، بين الفلسطينيين والاسرائيليين، الذي يرتكز بصورة أساسية على المسألة الديموغرافية؟

لا تحاول الرواية ، في مادتها السردية الكثيفة، أن تقدم اجابات على سؤال التاريخ ونهاياته، ولا تسعى الى فتح صفحتها الأخيرة على أفق المستقبل الذي يبدو غائما ملبدا بالشكوك زمن كتابة الرواية (٣)، بل إنها تسعى، على النقيض من ذلك، الى تذويب سؤال التاريخ في ثنايا الحكايات. إنها مشغولة بفهم التاريخ وبإيجاد تفسير لما حدث من قبل، ويحدث الآن، عبر استعادة الحكايات، جميع أنواع الحكايات التي يسردها الراوي على مسامع يونس الذي لا يسمع في غيبوبته التي طالت وقادته الى أرض الموت في نهاية الحكاية. لكن هذه الحكاية لا تسعف الراوي في إدراك ما حدث والتوصل الى أسبابه. بهذا المعنى

تبقى الحكايات مجرد بقع على جسد التاريخ لا تفسره ولا تجعل الراوي يدرك معنى الهزائم وتراجيديا عيش الفلسطينيين المستمرة ويمكن أن نؤول كلامه التالي الموجه الي يونس الغارق في غيبوبته ، في هذا السياق:

«أنا لم أكن مهتما بالحكاية، أنت تعتقد أنني بحثت وسألت كي أجمع حكايات الغابسية، وهذا غير صحيح ياسيدي الحكايات جاءتني دون أن أسعى اليها جدتي كانت تغرقني بالحكايات، كأنها لم تكن تفعل شيئا سوى الكلام. وأنا معها أتثاءب وأنام، والحكايات تطمرني. أشعر الآن أنني أزيح الحكايات من حولي كي أرى، فلا أرى سوى البقع، كأن حكايات تلك المرأة تشبه البقع الملونة التي تطفو حولي. لا أعرف قصة كاملة.» (ص : ٣٤٨).

يمثل الكلام السابق تعبيرا مختزلا شديد الايجاز عن الرواية كلها. إنها في الحقيقة طوفان من الحكايات التي تتقاطع فيما بينها لتقدم صورة غيرمباشرة لتاريخ الفلسطينيين بعد النكبة. صحيح أن الياس خوري يختار أبناء الجليل ليقدم حكاياتهم، لقرب الجليل الفلسطيني من لبنان وتشابه اللهجات فيما بين أهل الجليل والشعب اللبناني، إلا أن سلسلة الحكايات التي يرويها الراوي، على لسانه أو من خلال إتاحته الفرصة لعدد من الشخصيات الثانوية لتروي قصصها الشخصية، هي عينات تمثيلية من الحكاية الكبرى للفلسطينيين. هكذا سقطت فلسطين وتشرد أهلها، تقول «باب الشمس» من خلال قصص يرويها الراوي وشخصياته التي يروي عنها ولها، وهذه هي التراجيديا الفلسطينية التي يمثلها اللاعبون الفعليون على أرض المأساة وزمانها الواقعي. ومن هنا يبدو التاريخ، الذي يصفه الراوي خليل، بأنه مجرد وهم، أكثر ملموسية وخشونة. إن الحكايات هي التاريخ الفعلي، وحاصل جمع هذه الحكايات الصغيرة يساوي الحكاية الكبرى للجوء والهزيمة والموت.

ثمة موت كثير في رواية الياس خوري مما يطبعها بسوداوية غامرة يصعب نسيانها، ومن هنا عظمتها وقدرتها على إعادة النظر في تاريخ المأساة الفلسطينية من وجهة نظر الحاضر الملعون المفتوح على زمان غامض ومجهول. وقد ساق الكاتب وصفا لعمليات الاعدام الجماعي التي نفذتها العصابات الصهيونية عام ١٩٤٨ بحق أهالي بعض القرى الجليلية ليصل الى الموت التراجيدي لآلاف الفلسطينيين في مخيمي صبرا وشاتيلا على أيدي الجيش الإسرائيلي وقوات الكتائب. إن «باب الشمس»، على قدر ما هي رواية الحياة والصمود في وجه الموت، هي رواية الموت المجسد الذي يزلزل كيان القارىء ويدفعه الى استذكار الطقس العنيف للموت الفلسطيني.ثمة موت يذكر بالموت، ومجازر تتبعها مجازر، رغم الأمل الذي يمثله إصرار يونس الأسدي على نهب المسافات وعبور الخطر للوصول الى زوجته نهيلة وانجاب عدد كبير من الأبناء والبنات لتحقيق طقس التواصل بين الفلسطينيين على أرضهم وفي شتاتهم. لكن الياس خوري، إذ يشدد على أسطورية علاقة يونس بنهيلة وطقسية التواصل الروحي والجسدي بينهما، يخلص روايته من لغة الشعار السياسي. إن نبرة «باب الشمس» خفيضة ومنكسرة، فهي تحكي عن الهزيمة وانسداد الأفق، عن صعود المشروع الصهيوني ودخول المشروع الفلسطيني في نوبة من السبات، ولهذا فهي تنتهي، رغم إصرار خليل على انتشال يونس من غيبوبته ، بالموت.

يستعير الياس خوري تقنية «باب الشمس» من رواية إيزابيل الليندي «باولا» حيث تقوم الأم بالحديث مع ابنتها الذاهبة في غيبوبة عميقة بغرض انتشالها من أرض الموت، وهو الأمر الذي يفعله الياس خوري في جعله الطبيب – الممرض خليل يحكي مع يونس المصاب بغيبوبة عميقة عله يعيده من أرض الموت كذلك. وبغض النظر عن أهمية استعارة التقنية فإن الكاتب لا يجعل من التقنية وسيلة للتعبير عن أثر علاج الغيبوبة بالكلام ، أو التعبير عن الرغبة

العارمة في منع الأحباب من الذهاب وتركنا وحيدين على هذه الأرض، بل إنه يستخدم الحكاية وسيلة للم شتات الحكايات الكثيرة للفلسطينيين في زمان دخول مشروعهم الوطني ما يشبه الغيبوبة التي دخلها المناضل الفلسطيني يونس الأسدي. إن كاتب «باب الشمس» يجعل من سقوط يونس في بئر الغياب ترميزا للشرط التاريخي الراهن الذي تمر به القضية الفلسطينية. ومن ثم فإن التقنية لا تشكل جوهر الرواية، بل هي مجرد وسيلة لتغريب التعبير المباشر عن قضية الشعب الفلسطيني المشحونة بالسياسي والشعاري والايديولوجي، وهي عناصر كانت ستفقد «باب الشمس» شرطها الروائي لو أنها تسربت بصورة مفرطة الى شبكة الحكايات التي يقيمها الياس خوري في هذا العمل الروائي المركب.

إن الكاتب يعيد تقطيع حكاية يونس الأسدي، الذي انتقل من «الجهاد المقدس» مع عبدالقادر الحسيني الى «كتائب الفداء العربي» الى حركة القوميين العرب الى قيادة أقليم لبنان في حركة فتح(ص:٣٥)، علي مدار العمل بحيث لا تبدو «باب الشمس» مجرد حكاية رمزية عن رجل أصر على التواصل حتى مع أرضه التاريخية والرمزية. وقد سعى الياس خوري، لتحقيق ذلك،الي جعل تلك الحكاية شكلا من أشكال الحكاية الإطارية، التي نعثر عليها في «ألف ليلة وليلة» وتتناسل منها حكايات كثيرة تنشد إليها بحبل سري ويمكن تأويلها عبر إعادة ربطها بتلك الحكاية الإطارية. إن حكاية يونس الأسدي هي حكاية الشعب الفلسطيني الرمزية، لكن الحكايات الأخرى، التي يرويها د. خليل ليونس المستلقي على سرير مستشفى الجليل في مخيم شاتيلا، تعيد موضعة تلك الحكاية الرمزية ضمن شرطها التاريخي. يتحول الرمز في الرواية الى جزء من اليومي والتاريخي عندما تغمره الحكايات الأخرى التي لا تنتمي الى عالم البطولي والأثيري وغير المجسد.

لقد تمثلت استراتيجية الياس خوري في «باب الشمس»، بجعل الحكايات تنداح في دوائر (ولنتذكر كلام د. خليل عن الحكايات التي يزيحها من حوله ليتمكن من الرؤية والفهم)، في عدم السماح لأية حكاية من الحكايات بتبوء مركز الصدارة في السرد. وعلى الرغم من أن حكاية يونس ونهيلة تشكل الحكاية الإطارية في العمل فإنها لا تتفوق على الحكايات الأخرى من حيث مركزيتها، وهي مثلها مثل حكايات د. خليل وأمه وجدته ، وأم حسن ودنيا وعدنان أبو عودة وشمس وأهالي الغابسية والكويكات..إلخ، تنويع على الحكايات التي لا عد لها لفلسطينيين تشردوا وعذبوا وماتوا وأصبحوا بلا مستقبل، وهم لذلك يعيشون في الحكاية وللحكاية، يجترون ماضيهم ويسقون صورته ماء (كما كانت تفعل جدة د.خليل إذ تسقي صورة والده الميت بالملعقة على جدار بيتها في شاتيلا) علّ ذلك الماضي ينهض من جديد ويحتل الحاضر.ومن هنا قام الياس خوري بتذويب حكاية يونس في حكايات الآخرين عبر عملية التقطيع التي خلصت الرواية من الإملال وجعلت القارىء ينشد الى خيوط الحكاية التي لا تكتمل إلا بموت يونس الأسدي في نهاية «باب الشمس» بعيدا عن أرضه وأبنائه وأحفاده.

الهوامش:

١ – الياس خوري، باب الشمس، دار الآداب، بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٨.

٢ – يستخدم الكاتب حكايات سمعها من عشرات من أهالي مخيمات برج البراجنة وشاتيلا ومار الياس وعين الحلوة، كما يعود الى الوثائق التاريخية والكتب والمقالات التي تروي تاريخ فلسطين وتسجل وقائع الزمان الفلسطيني الحديث. انظر إشارات الكاتب في الصفحة الأخيرة من الرواية.

٣ – كتبت هذه الرواية قبل بدء الانتفاضة الفلسطينية الأخيرة (انتفاضة الأقصى)، في زمان أوسلو وسلامه غير الممكن، ولذلك بدت رؤيتها سوداوية رغم المطر الذي يغسل الراوي في نهاية الرواية.يقول د. خليل مخاطبا طيف يونس الأسدي الذي مات في النهاية: «أقف هنا والليل يغطيني، ومطر آذار يغسلني، وأقول لك لا يا سيدي، الحكايات لا تنتهي هكذا، لا.
أقف، المطر حبال تمتد من السماء الى الأرض، قدماي تغرقان في الوحل، أمد يدي، أمسك بحبال المطر، وأمشي وأمشي وأمشي.»(ص: ٥٣٧).

أهمية الزمان في الفلسفة والأدب

«مدخـــــل نظـــــري»

آســية البوعــلي ★

الزمان ظاهرة حقيقية أدركها الإنسان منذ القدم، وسمة الديمومة للزمان، أعطته وجودا حقيقيا (١).

وثمة علاقة تأثير وتأثر متبادلة بين الإنسان والزمان، واستمرارية هذه العلاقة أضفت على الزمان معنى إنسانيا، بحيث أصبح الزمان جزءا أساسيا من الخبرة الإنسانية. كما أن التغيرات التي تحدث في الواقع الإنساني ترجع الى الزمان، لذا حاول الإنسان السيطرة عليه وإخضاعه لإرادته (٢).

وبسبب هذه العلاقة المتبادلة بين الإنسان والزمان، فإن بعض الفلاسفة يرجع كثيرا مما يصيب الإنسان الى الزمان. فالزمان يفضي الى الشقاء الإنساني، نتيجة لنقصان تحقق الفعل فيه (٣)، كما أن حركته المراوغة هي مصدر وجود وفناء الإنسان؛ لأن الزمان «هو الذي ينبيء الإنسان بموته وزواله وعبثية كل جهوده.. إن الزمان هو الذي يحمل أمل الإنسان ويأسه... إنه الكيان الموجود الفاني» (٤).

ورغم أن الزمان كامن في وعي الإنسان وخبراته ووجدانه، نظرا لاتصاله بانطباعاتنا وانفعالاتنا وأفكارنا، مما يجعل منه معطى من معطيات الوعي المباشر (٥)، فإن تحديد مفهومه يعد أمرا بالغ الصعوبة(٦)، الأمر الذي جعل القديس أوغسطين يقول - حين سئل عن الزمان - «إن لم أُسأل فإني أعرف، فإن سئلت عنه لا أعرف» (٧)، وبخصوص الزمان، يقول الفيلسوف أفلوطين «إننا نحس إزاءه بخبرة معينة تحدث في نفوسنا بغير عناء، وعندما نحاول أن نختبر أفكارنا عنه نحتار» (٨).

ومع تسليم الفلاسفة بصعوبة تحديد مفهوم الزمان، فإنهم حاولوا وضع تصور له، فكلمة الزمان وكل ما يندرج تحتها من مترادفات مثل الدهر والحين، تستخدم لتصور الوقت (٩) كما أنهم أولوه إهتماما خاصا بسبب طبيعته الإنزلاقية المتحركة؛ إذ وجدوا فيها تجسيدا للحركة والنشاط الدائمين في النفس البشرية (١٠).

فالزمان هو نشاط النفس الإنسانية وحياتها وفاعليتها، وهو «ناتج عن اختلاف مراحل حياة النفس. وحركة النفس المستمرة الى الأمام، تحدث الزمان اللانهائي، وبقدر ما تتدرج الحياة في مراحل، يمضي الزمان» (١١).

الزمان إذن هو امتداد لهذه النفس ، وهو الحياة نفسها أو الوعي بالحياة، لكونه، بحركته، يندرج في عالم المتغيرات(١٢). فنحن نعرف أنفسنا من خلال الزمان، كما أن «إحساس الإنسان بذاته ، ووعيه بنفسه، مرتبط أشد الارتباط بالإحساس بالزمان.. ذلك أن هذه الذات تنمو وتتحدد معالمها في كنف الزمان»(١٣). لذا فإن الوجود الحقيقي للزمان، والذي يمس المصير الإنساني منذ بدايته حتى نهايته، جعل من الزمان إشكالية أو مقولة فلسفية «أرقت لها العقول، وتضاربت بشأنها الرؤى، واسترعت الاهتمام واستأثرت به، وبرزت جميع إشكاليات الفلسفة في ذلك كله منذ وجد الإنسان» (١٤)، بصورة تحتمل وجهات نظر مختلفة تنبيء بصعوبة إشكالية الزمان

★ مدرس بقسم اللغة العربية، جامعة السلطان قابوس.

قضية فلسفية لا مخرج منها.

وليس الفلاسفة وحدهم هم الذين رأوا في الزمان مصدرا للشقاء الإنساني ومولدا للأشياء كلها - إذ فيه ديمومة الخلق والتجدد والنمو ثم الفناء والزوال - فالإنسان الشعبي أيضا في بساطته قد رأى في طبيعة الزمان المراوغة والمخادعة مصدرا لشقائه وسعادته، ومن ثم عد انتصاره عليه انتصارا لحياته وطلبا لحمايتها من هذا المخادع الذي لا يثبت على حال (١٥).

ولمّا كان للزمان كل هذه الأهمية عند الفلاسفة بخاصة الإنسان بعامة، فمن الطبيعي أن نجد أساطير الحضارات المختلفة عبر التاريخ، تجسد الصراع الإنساني مع الزمان والعدم بحثا عن الخلود. وليس أدل على ذلك من الحضارة الفرعونية التي «انصبت جهودها على تأكيد عقيدة الخلود في الحياة الأخرى تحديا للزمان» (١٦)، والحضارة الإغريقية التي انشغلت بمقولة الزمان، مما نتج عنه كثير من الأساطير المتعلقة بشأن الزمان، أشهرها أسطورة الإله (كرونوس) الذي كان يخشى على ملكه من أبنائه، ومن ثم أخذ يلتهمهم الواحد تلو الآخر، مثله في ذلك مثل الزمان الذي ينجب الكائنات ثم يقضي عليها. لذلك فإن الإنسان الإغريقي - على مر عصوره التاريخية - انشغل بوضع مفاهيم تتعارض مع مفاهيم العدم والزوال والفناء مثل الأزلية والسرمدية والأبدية التي أخذت صورا وطرائق مختلفة، معبرة عن محاولة الإنسان الإغريقي التغلب على سطوة الزمان (١٧).

ولم يقتصر انشغال الحضارة الإغريقية بالزمان على مستوى القصص الأسطورية، بل تعداه الى مستويات شعر الملاحم الشفوي، والشعر التعليمي، والأغاني الفردية والجماعية، التي اهتمت بفكرة الزمان، لاسيما جانبه المأساوي (١٨).

وفي الحضارة السومرية، نجد أسطورة جلجامش - التي يرجع تاريخها الى القرن السابع قبل الميلاد تقريبا - التي تنسب الى السومريين، أقدم سكان بابل، حيث تحكي الأسطورة عن الملك جلجامش ، الذي اهتدى، عن طريق جده الأكبر، الى سر الخلود الذي يكمن في نبات سحري ينبت في قاع البحر. وكان على الملك جلجامش الوصول الى ذلك العشب السحري العجيب، ليأكل منه كي يسترجع شبابه الذي ولى، كما أراد أن يوزعه على شعبه حتى يفوز بالخلود(١٩).

ولا تخلو الحضارة العربية من الاهتمام بمقولة الزمان. ففي العصر الجاهلي كان لدى العرب «ظن بأن للزمان قوة قاهرة تهيمن على الحياة وتهلك الناس» (٢٠). ومن ثم اعتاد العرب سب الزمان وصب أشد اللعنات عليه، لاعتقادهم أنه مصدر الشر والشقاء (٢١).

وقد أظهر القرآن الكريم نظرة عرب الجاهلية الى الزمان في قوله تعالى :(وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر) (٢٢) الأمر الذي جعل النبي محمدا صلى الله عليه وسلم ينهى عن سب الدهر فيما أخبر به عن رب العزة في الحديث القدسي «لا تسبوا الدهر، فإني أنا الدهر»(٢٣).

ومن أهمية الزمان لدى الشعوب والحضارات المختلفة، ننتقل الى مكانته، حيث رأي الفلاسفة ومنهم كانط في فلسفته النقدية، أن الزمان متقدم على المكان وأن له الأفضلية والمرتبة العليا، ذلك أن «المكان هو شكل تجربتنا الخارجية أما الزمان فهو شكل تجربتنا الداخلية»(٢٤)، فالزمان ذو طبيعة تجعله يخاطب العالم الإنساني الداخلي؛ لذا فهو أكثر حضورا من المكان وأفضل منه مرتبة.

ولا تختلف نظرة الفيلسوف صموائيل الكسندر الى الزمان عمن سبقه، فقد أعلى من شأنه، حيث ذهب الى أن المكان بدون الزمان كتلة مصمتة، ذلك أن «المكان جسد الكون والزمان عقله»(٢٥).

ولتواتر فكرة أفضلية الزمان وتقدمه على المكان، أجمع الفلاسفة على أن الزمان والمكان ليسا على قدم المساواة، إذ إن الزمان يدرك نفسيا، بينما المكان يدرك حسيا، فإذا كان «المكان صورة أولية، ترجع

الى قوة الحساسية الظاهرة التي تشمل حواسنا الخمس، (فإن) الزمان صورة أولية ترجع الى قوة الحساسية الباطنة بصفة مباشرة»(٢٦). ومن ثم يقول عنه الفيلسوف الإسلامي أبوحيان التوحيدي إنه أمر روحاني(٢٧).

أما في مجال الدراسات الروائية، فإن الفصل بين عنصري الزمان والمكان، يعد أمرا شكليا، نظرا لارتباطهما معا ارتباطا كليا في النص الروائي، فالحدث الروائي لابد أن يقع في مكان معين وزمان بعينه. فالزمان والمكان إذن عنصران متلازمان. ورغم ذلك، فإن بعض دارسي الرواية آثروا دراسة كل منهما عنصرا قائما بذاته، وذلك «من أجل الوصول الى فهم أفضل لوظيفته، وبالتالي للعمل في كليته»(٢٨).

ودارسو الرواية يرونها فنا زمنيا بحق، حيث إن الرواية تستطيع أن تلتقط عنصر الزمان وتشخصه في تجلياته المختلفة. فضلا عن أن الزمان يحكم الجنس الروائي في مستوياته المختلفة (٢٩)، ومرد ذلك أن الرواية فن قصصي و«القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن»(٣٠). ذلك أن «كل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن» (٣١). ولابد لها من جذور ضاربة في الزمان، وليس أدل على ذلك من البداية الاستهلالية لمعظم حكاياتنا الشعبية (كان يا مكان في سالف العصر والأوان) تلك البداية التي تدل على أن الزمان هو وسيط الحياة والموضوع الأزلي الذي شغل الإنسان في كل قصة يحكيها (٣٢).

والاهتمام بزمنية الرواية لا يقصد به الاهتمام بـ«زمنها الخارجي، المرجع الذي تصدر فيه أو تعبر عنه فحسب، إنما المقصود ... زمنها الباطني... المتخيل الخاص، أي بنيتها الزمنية التي تتحدد بإيقاع ومساحة حركتها والاتجاهات المختلفة أوالمتداخلة لهذه الحركة، كما تتشكل بملامح أحداثها وطبيعة شخصياتها ومنطق العلاقات والقيم داخلها، ونسيج سردها اللغوي، ثم أخيرا بدلالتها العامة النابعة من تشابك وتضافر ووحدة هذه العناصر جميعا»(٣٣).

ولأهمية الزمان في الرواية، فقد أصبح «من المستحيل بالنسبة للروائي أن يغفل الزمن داخل بنية روايته» (٣٤)، ولإتمام هذه البنية وتحقيقها، لابد من خبرة الروائي في الحياة ووعيه بالزمان، فكلما ازدادت تلك الخبرة ازداد وعيه بالزمان، الأمر الذي ينعكس بدوره على انتاجه الروائي، بل إن دارسي الرواية ذهبوا الى أبعد من ذلك حين جعلوا فهم أي عمل روائي متوقفا أساسا على فهم الزمان فيه، كما أنهم أدركوا أن الاختلاف بين عنصري الزمان والمكان يكمن فقط في طريقة توظيفهما روائيا، حيث يمثل المكان الخلفية التي تقع عليها أحداث الرواية بينما يمثل الزمان الأحداث نفسها وتطورها.

وفي دراستهم للرواية، فصل النقاد بين عنصري الزمان والمكان من حيث إدراكهما. فالزمان عندهم يدرك نفسيا وهو أعلى وأسمى درجات الإدراك، بينما المكان، لكونه حسيا، فهو يدرك بالحواس، وعللوا إدراك الزمان نفسيا بأن «الزمان في ذاته غير مدرك، وإنما يدرك أثره فقط، ومن ثم كان وجوده مرهونا بوجود الوعي به، أو الإحساس به»(٣٥)، وهو بذلك يصبح معطيا مباشرا للوعي والوجدان «ويقترن بالحالات الشعورية والنفسية في النص الأدبي»(٣٦).

لقد أعلى النقاد من شأن الزمان – أيضا – «لقيمته البنيوية العالية التي تفوق، لدى بعض النقاد، قيمة الفضاء الروائي ضمن الآلة الحكائية.. فالزمن ... هو العنصر الأساسي لوجود العالم التخيلي نفسه.. ولذلك كانت له الأسبقية، في الأدب، على الفضاء الروائي»(٣٧). وبناء على ذلك صار الزمان بنية قائمة بذاتها داخل العالم الروائي ومجالا خصبا للعديد من الدراسات والبحوث، والأطروحات تشع بسحر هذا العنصر وقدرته على تشكيل القص وتعدد تقنياته.

وتجدر الإشارة الى أن دارسي الرواية قد تناولوا عنصر الزمان بطرائق مختلفة؛ فمنهم من درس هذا العنصر من الجانب السردي البنيوي الشكلي،

المؤسس على منهج الشكلانيين الروس، ذلك المنهج الذي ينحو الى تقسيم الخطاب السردي زمنيا الى زمن القصة وزمن الحكاية أو المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

والمقصود بالمتن الحكائي الدراسة التي تأبه بزمنية ومنطق تنظيم الأحداث التي تتضمنها الرواية، تلك الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يخبرنا بها النص الروائي.

أما المبنى الحكائي فهو الدراسة التي تُعنى بنفس مجموعة أحداث المتن الحكائي، بيد أنها لا تهتم بالقرائن الزمنية والمنطقية للأحداث قدر اهتمامها بكيفية عرض هذه الأحداث وظهورها في النص الروائي (٣٨).

ومن دارسي الرواية من تناول عنصر الزمان في الروايات من الجانب الأنطولوجي والمقصود به الزمان اللاعقلاني النفسي الداخلي الذاتي الإنساني، وبعبارة أخري الزمان الخاص بالإنسان، وهو زمان لا يطابق الزمن العقلاني الكوزمولوجي الطبيعي (الفلكي)، أي زمن الوجود الخارجي ، بل يتعارض معه (٣٩).

وتكمن أهمية الزمان الداخلي الإنساني في أنه يمثل «الزمن الحقيقي لأنه يقوم على الثبات وليس علي التغير وهذا الثبات هو الذي يتحقق فيه وجودنا ومشاعرنا» (٤٠)، وقد عد بعض الباحثين هذا الزمن «نسيج الوعي نسيج الحياة، ونسيج الواقع»(٤١).

ولأن الزمان مرتبط دائما بالوجود، ونظرا للعلاقة المتبادلة بينهما، فإننا لا نفكر في أحدهما دون الآخر، بالإضافة الي أن وجودنا في حد ذاته يرتبط ويتحدد بالزمان (٤٢)، الأمر الذي جعل للزمان مغزى فلسفيا وجوديا يرتبط بحياة الإنسان في الوجود، وآخر صوفيا يرتبط بالتوحد والحلول والأنا العليا (٤٣). وقد حدا ذلك بمعظم كتاب الرواية الحديثة الى أن يضفوا على الزمان «في رواياتهم بعدا فلسفيا وصوفيا ونفسيا واجتماعيا»(٤٤) فالزمن عندهم جزء من فلسفة الذات الحياتية (٤٥)، بحيث لا نبالغ إذا قلنا إن هذا الزمن الوجداني الداخلي الخاص بالإنسان قد أصبح «موضوعا أساسيا للأدب الحديث وللرواية الحديثة بصفة خاصة»(٤٦).

الهوامش:

١- راجع : روبرت همفري. تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، ط٢، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٥م، ص٥.

٢ – راجع : أحمد علي مرسي. الزمان والإنسان في الأدب الشعبي المصري، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ٢٨، يناير- مارس ١٩٨٧م، ص ٦٨-٦٩.

٣ – راجع : عبدالرحمن بدوي. الزمان الوجودي، ط٢، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٥م، ص٢٥٣.

٤ – يمنى طريف الخولي. إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم، «ألف» مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ع ٩، ١٩٨٩م، ص ١٦.

٥ – راجع : السابق. ص ١٤-١٧.

٦- راجع كلا من :

- W. H. Newton Smith, The Structure of Time, London, Boston and Henley, 1980 p.1-2,3.

– أحمد طاهر حسنين. البعد الزمني في اللغة والأدب: دراسة ونماذج، «ألف» مجلة البلاغة المقارنة،ع٩،ص٧٤.

٧ – القديس أوغسطين. الاعترافات، ترجمة الخوري يوحنا الحلو، بيروت، المطبعة الكاثولوكية، الكتاب الحادي عشر، ١٩٦٢م، ص ٢٤٩.

٨ – أفلوطين. التاسوع الثالث، الفصل السابع «عن الأبدية والزمان»، ترجمة ملحقة بكتاب «الفلسفة اليونانية: تاريخها ومشاكلها» تأليف أميرة حلمي مطر، القاهرة، دار المعارف ١٩٨٨م ، ص ٤٨١.

٩ – راجع : أحمد طاهر حسنين. مرجع سابق ، ص ٧٤.

١٠ – راجع : مصطفى الضبع. استراتيجية المكان، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٨م، ص١٢١.

١١ – يمنى طريف الخولي. مرجع سابق، ص ٣٨.

١٢ – راجع : بدوي عثمان.بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، ط١، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦م، ص ١٥٥.

١٣ – أحمد علي مرسي. مرجع سابق، ص ٧٠.
١٤ – يمنى طريف الخولي. مرجع سابق، ص ١٧.
١٥ – أحمد علي مرسي. مرجع سابق، ص ٧٠.
١٦ – يمنى طريف الخولي. مرجع سابق، ص ١٧.
١٧ – راجع كلا من:
– أحمد عتمان. الزمن المأساوي في الفكر الإغريقي، «ألف» مجلة البلاغة المقارنة، ع٩، ص ١٧٣–١٨٧.
– أميرة حلمي مطر. دراسات في الفلسفة اليونانية: «التأمل، الزمان، الوعي»، القاهرة، دارالثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨٠م، ص ١٢٦.
١٨ – راجع: أحمد عتمان . مرجع سابق، ص ١٧٣.
١٩ – عن أسطورة جلجامش ، راجع :
– فردريش فون ديرلاين. الحكاية الخرافية: نشأتها ومناهج دراستها وفنيتها ، ترجمة نبيلة ابراهيم ، مراجعة عزالدين اسماعيل، القاهرة ، مكتبة غريب، (د.ت) ص ١٦١–١٦٧.
– جيمس فرير. الفولكلور في العهد القديم «التوراة» ترجمة نبيلة ابراهيم، ط ٢، القاهرة ، دار المعارف، ج٢، ١٩٨٢م، ص ١١١ – ١٢٣.
– جان صدقة. رموز وطقوس: دراسات في المثيولوجيات القديمة، لندن، رياض الريس للكتب والنشر، (د.ت)، ص ١٥٩–١٦٠.
٢٠ – أحمد طاهر حسنين . مرجع سابق، ص ٧٤.
٢١ – راجع : عبدالرحمن بدوي. مرجع سابق، ص ٢٥٣.
٢٢ – سورة الجاثية، آية ٢٤.
٢٣ – المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. الأحاديث القدسية، القاهرة، ج ١، ١٤١٩هـ–١٩٩٩م، ص٣١–٣٢.
٢٤ – يمنى طريف الخولي. مرجع سابق، ص ١٤.
٢٥ – نفس المرجع. نفس الصفحة.
٢٦ – يوسف كرم. تاريخ الفلسفة الحديثة، ط٥، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٦م، ص ٢٢٢.
٢٧ – راجع : أحمد طاهر حسنين. مرجع سابق ، ص ٧٤.
٢٨ – يمنى العيد . تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط١، بيروت، دار الفارابي، ١٩٩٠م، ص ٨٨.
٢٩ – راجع كلا من :
– محمد برادة. الرواية أفقا للشكل والخطاب، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج ١١، ج١، ع٤، شتاء ١٩٩٣م، ص ٢٢.
– أمينة رشيد. تشظي الزمن في الرواية الحديثة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٧.
– محمد الباردي . حنا مينة روائي الكفاح والفرح، ط١، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٩٣م ص ١٢٣.
– محمود أمين العالم. الرواية بين زمنيتها وزمنها : «مقاربة مبدئية عامة»، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج١٢، ج٢، ع١، ربيع ١٩٩٣م، ص١٣.
٣٠ – سيزا قاسم. بناء الرواية :«دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ»، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص ٢٦.
٣١ – حسن بحراوي . بنية الشكل الروائي:«الفضاء، الزمن، الشخصية»، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م، ص ٢٩.
٣٢ – راجع كلا من:
– أحمد على مرسي. مرجع سابق، ص ٦٨.
– هانز ميرهوف. الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزق، القاهرة، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٢م، ص٩.
٣٣ – محمود أمين العالم . مرجع سابق، ص ١٣.
٣٤ – Angele Botros Samaan, Views on the Art of the Novel, Vairo, Greeb Bookshop, 1987, p. 286.
– عبدالرحيم محمد عبدالرحيم الكردي. السرد في الرواية المعاصرة: «الرجل الذي فقد ظله نموذجا»، ط١، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م، ص ١٦٧.
٣٦ – مراد عبدالرحمن مبروك. بناء الزمن في الرواية المعاصرة: «رواية تيارالوعي نموذجا، ١٩٦٧ – ١٩٩٤م»، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ٧.
٣٧ – حسن بحراوي . مرجع سابق ، ص٢٠.
٣٨ – لمزيد من التفاصيل عن المنهج البنيوي لدى الشكلانيين الروس، راجع:
– سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي: «الزمن – السرد – التبئير»، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩م.
– سعيد يقطين . انفتاح النص الروائي:«النص – السياق»، ط١، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩م.
– يمنى العيد مرجع سابق.
– يمنى العيد . الراوي : الموقع والشكل «بحث في السرد الروائي» ، ط١، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦م.
– ميخائيل باختين. الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٧م.
٣٩ – راجع كلا من:
– عبدالرحمن بدوي. مرجع سابق، ص ١٤٨.
– أمينة رشيد . مرجع سابق، ص ٨.
٤٠ – حسن بحراوي . مرجع سابق، ص ١١٠.
٤١ – يمنى طريف الخولي . مرجع سابق ، ص ٤٤.
٤٢ – راجع : المرجع السابق . ص ١٥.
٤٣ – راجع : مراد عبدالرحمن مبروك. مرجع سابق، ص ١٥٨.
٤٤ – المرجع السابق. ص ١٥٩.
٤٥ – راجع : المرجع السابق . ص ١٥٨.
٤٦ – أمينة رشيد. مرجع سابق، ص ٨.

مهرجان مسقط الثقافي ٢٠٠٠

يحيى النـــاعبي

شهدت سماء مسقط في أيامها الاولى من العام الاول للقرن الحادي والعشرين أضواء ثقافية متعددة جاءت ضمن فعاليات مهرجان مسقط الدولي الذي تبنته بلدية مسقط والذي شمل الاثارة والتعددية لكافة جوانب الثقافة والترفيه والعلوم آخذا بدوره في تغيير نمط حياتي مؤقت لم يتجاوز ثلاثين يوما أثرى من خلاله جانبا متميزا من البهجة والاستمتاع والاستفادة اتضح من خلال تجاوب الجمهور المستمر طوال فترة المهرجان.

شملت التظاهرة الثقافية للمهرجان جوانب مختلفة من الأجناس والاعمال الثقافية تضمنت الفكر والأدب والنحت والمسرح والسينما ولقد حظيت هذه المناشط بتخصيص لجان من المتخصصين في الاشراف على كل جانب من الجوانب المشاركة، فبرزوا بدور فعال وصبوا جل اهتمامهم في العمل على تنظيم برنامجهم مع ما يتناسب وزمكانية الفعالية.

ففي ملتقى النحاتين العرب الذي أقيم في ساحة حديقة القرم الطبيعية شارك عدد من النحاتين من مختلف الدول العربية كالسعودية وسوريا ومصر ولبنان والبحرين والاردن وتونس والعراق بالاضافة الى مجموعة من النحاتين العمانيين الذين تولوا الاشراف على انجاح المعرض، حيث يعتبر مثل هذا الملتقى الأول من نوعه في مسقط.

أما بالنسبة لمهرجان مسقط السينمائي الأول فقد تضمن مجموعة من الأفلام المختارة والحائزة على جوائز دولية مثلت ثقافات متعددة تمثل ثراء التجربة الانسانية من خلال الحس السينمائي ومن بين الافلام التي شاركت في المهرجان فيلم «تراب الغرباء» من سوريا وفيلم «الهائمون» من تونس وفيلم «عرق البلح» من مصر اضافة الى أفلام من كل من فرنسا وألمانيا وتركيا والمكسيك وايطاليا وكازاخستان وايران ومالي والصين جمعت هذه الأفلام بين عادات وتقاليد ومعتقدات هذه الشعوب وبين كيفية الاداء السينمائي والعمل الفني لكل فيلم مقارنة بباقي الافلام.

أما بالنسبة لمهرجان الفرق المسرحية الاهلية والذي سمي (بأيام جمعة الخصيبي المسرحية) نسبة الى الفنان المرحوم جمعة الخصيبي تكريما له ولعطائه الذي انجزه طوال فترة حياته التي قضاها خدمة للابداع المسرحي والفني والذي يعتبر من مؤسسي المسرح في السلطنة، فقد جاء المهرجان على هيئة مسابقة بين العروض المشاركة من حيث الافضلية في تأدية العرض وأحسن ممثلة وأحسن ممثل وأحسن نص مسرحي بالاضافة الى الديكور والاخراج حيث تضمن المهرجان مجموعة من الفرق المشاركة وهي: فرقة الصحوة- وفرقة مسرح مسقط الحر- وفرقة مسرح الدن للثقافة والفن- وفرقة مزون- وفرقة نجوم صحار-



وفرقة المسرح الأهلي- وفرقة صلالة الاهلية.
أما على صعيد الجانب الفكري والأدبي فقد حرصت اللجنة المنظمة لهذا الجانب على استقطاب أسماء لامعة لها حضورها المستمر والتي تشكل بؤرة فكرية وثقافية انتشرت أسماؤها بين الكتب والدوريات الثقافية والصحف في ملاحقها الثقافية، ولذا فمن بين المدعوين في الأمسيات التي أقيمت بنادي الصحافة التي اتسمت بالطابع الشفاهي بين عنصري الالقاء والتلقي والمناقشة والحوار المفكر والاستاذ الجامعي الجزائري د. محمد أركون المتخصص في الفكر الاسلامي وفق مناهج البحث الحديث والذي يقيم في فرنسا كأستاذ جامعي فيها وفي جامعات أوروبية أخرى، حيث القى الدكتور أركون محاضرة بعنوان (اللامفكر فيه في الفكر الاسلامي المعاصر) تناولت هذه المحاضرة بموجز بسيط تاريخ زحف الحضارة الاسلامية وما تبعها من ثقافات الى المناطق التي تمت فيها الفتوحات الاسلامية ثم تطرق بعد ذلك الى بعض الفلاسفة والمفكرين العرب الذين همشهم الفكر المعاصر أو تجنب الاشارة الى منجزاتهم الفكرية في حين ان الغرب بالمقابل قد أخذ في دراسة مؤلفات هؤلاء المفكرين مما ساعدهم على خلق ثقافة واسعة بكافة جوانبها. كذلك اشار الى التفسير الخاطئ للعلمانية وتكفير مفهومها في حين انه دعا الى ضرورة التفكير والوعي باستخدام العقل والحذر الشديد في التفسير او الطرح.
وفي أمسية أخرى القى الدكتور علي حرب المفكر اللبناني الذي زاول مهنة تدريس الفلسفة في الجامعة اللبنانية وحاليا متفرغ للبحث والكتابة محاضرة بعنوان (المثقف والمجتمع بين هويته ومهمته) تطرق فيها الى موت المثقف العربي بمعنى تلاشي الروح النضالية أو المهمة التي من خلالها تتفاوت بين مثقف وآخر والتي يرتكز من خلالها على روح هويته الثقافية كمهنة.
ومن جانب النقد فقد ألقى الناقد والمترجم السوري صبحي حديدي الذي يعيش في باريس وله دراسات نقدية كثيرة ومتنوعة بالاضافة الى ترجمته لمؤلفات الى اللغة العربية محاضرة بعنوان «النقد والنظرية الأدبية في مستهل القرن الجديد .. تيارات الماضي وآفاق المستقبل» تمحورت محاضرته حول المدارس النقدية التي تعبر من القرن العشرين الى القرن الواحد والعشرين التي تصح المراهنة على رسوخها في العقود القادمة ولذا فقد اكتفى بثلاث من ابرز هذه المدارس وهي: أولا: (مدرسة النقد ما بعد الكولونيالي)، ثانيا: مدرسة (التاريخانية الجديدة والمادية الثقافية)، ثالثا: (نظريات القارئ وتأويل القراءة) والتي تقوم على استجابة القارئ لما يقرأه والطريقة التي تتم بها القراءة.
ومن النقاد أيضا شارك الناقد والاستاذ الجامعي التونسي محمد لطفي اليوسفي بمحاضرة عنوانها (سطوة النقد ويتم القصيدة) في محاضرته التي جاءت شبيهة ومكملة نوعا ما لورقة الناقد صبحي حديدي في تناول الخطاب العربي النقدي المعاصر الذي فرض سطوته في الراهن الثقافي العربي والذي ما فتئ يعمق الفجوة بين الواقع والنص واعتبرها خطابات متعالمة تمضي بالقصيدة حتى يتمها وخرابها.
وفي أمسية لاحقة قدمت ورقتان شملتا قراءة لقصيدة محمود درويش (جدارية) في مجموعته الاخيرة كانت الورقة الاولى للدكتور خليل الشيخ وجاءت الورقة الثانية للدكتور فيصل النجار، تحدثا في ورقتيهما عن الأبعاد الفنية واللغوية للقصيدة.
واختتمت جولة المحاضرات بمحاضرة للدكتور زغلول النجار التي تضمنت موضوعا حول الاعجاز العلمي في القرآن الكريم، بين فيها دلالات القرآن الكريم فيما يكتشفه العلماء بكافة العلوم المختلفة.
بعد ذلك توالت الأمسيات الشعرية والتي جاءت ضمن سلسلة من الشعراء العرب والخليجيين والعمانيين، حيث شاركت شاعرات من المغرب العربي تحديدا من تونس كل من آمال موسى وجميلة الماجري، كما شارك من الشعراء كل من جريس سماوي من الاردن وفاروق شوشة وعبدالرحمن الابنودي من مصر والشاعرة اللبنانية صباح زوين ومن البحرين الشاعر الشعبي عبدالرحمن رفيع كما شارك مجموعة من الشعراء العمانيين الواعدين وهم علي الرواحي ومسعود الحمداني وبدرية الوهيبي وغيرهم الذين تراوحت قصائدهم بين العمودي والتفعيلة والنثر بالاضافة الى الشعر الشعبي (النبطي).. الذين اختتموا المهرجان بعبير الالقاء.

شعراء عمان في الجاهلية وصدر الاسلام

محمد رجب السامرائي*

حفل إقليم عُمان عبر السنين على حركة أدبية وعلمية بلغ صداها بلاد العرب وضمت تلك الحركة شعراء مبدعين تركوا بصماتهم في الأسفار الأدبية التي طواها الزمن، واندرست ابداعاتهم وقصائدهم الوافرة من الذاكرة الجمعية، لأنها لم تجد من يكشف عنها غبار السنين أو من يمد يد العون لانتشالها من الضياع الأبدي، ولم يكن حظ قبائل عُمان كحظ قبائل نجد والحجاز والعراق التي كانت قريبة من مراكز الرواية في البصرة والكوفة والمدينة المنورة.

ويذكر في هذا الصدد أن أقدم ما وصلنا من شعر عماني قديم هو لمالك بن فهم الأزدي وأولاده ومن عاصرهم. لكن السؤال المطروح هو : هل هذا الشعر هو كل ما قاله أهل عُمان؟ والجواب يكون بالنفي قطعا، حيث نرى المصادر العربية قد أهملت أقليم عُمان في ذكرها لتاريخ الجزيرة العربية قبل بزوغ فجر الاسلام، ولولا أخبار الردة المعروفة والتي أعادت بعض الاعتبار لهذه المنطقة العربية الهامة لسقطت أخبار عُمان من ذاكرة الرواة العرب.

وتأسيسا على ذلك الاهمال بشأن الحركة الأدبية في عمان، فإن الباحث أحمد محمد عبيد في كتابه الموسوم بـ«شعراء عُمان في الجاهلية وصدر الاسلام» والصادر حديثا عن المجمع الثقافي في أبو ظبي للعام ٢٠٠٠، بصفحاته التي تجاوزت المئة من القطع المتوسط، إنما

* كاتب من العراق.



حاول المؤلف بهذا المطبوع انتشال ما طواه النسيان من أشعار العمانيين خلال فترتي الجاهلية وصدر الاسلام. وقد قسم المؤلف كتابه الى قسمين الأول خصه للشعراء بينما عقد القسم الثاني للشعر، علاوة علي المقدمة والتمهيد والمصادر المعتمدة.

وأوضح المؤلف في تمهيد كتابه أن هناك كتبا قديمة كتبت عن عُمان لكنها لم تصل إلينا مثل : كتاب أيادي الأزد لأبي عبيدة معمر بن المثنى، وكتاب تفرق الأزد لهشام بن محمد الكلبي، وكتاب أنساب أزد عمان لمحمد بن صالح النطاح، وكتاب أبي سعيد السكري المعروف بأشعار الأزد. كذلك أشار المؤلف الى أن المصادر العربية لم تلتفت الى أشعار العمانيين، لكنها أوردت نتفا من أشعارهم والتي تفرقت في صفحات المصادر الكبيرة نحو كتب الصحابة والتاريخ والأدب، كالاصابة في تمييز الصحابة للحافظ ابن حجر العسقلاني، والمؤتلف والمختلف للحسن بن بشر الآمدي، ومعجم الشعراء للمرزباني والحماسة للوليد بن عبادة البحتري، وتاريخ الموصل ليزيد بن محمد الأزدي، ويرى المؤلف أحمد محمد عبيد بأن كتاب الأنساب للعوتبي يعد من الكتب المهمة في هذا المقام والتي حفظت كثيرا من

أخبار العرب في عُمان وأنسابهم وانتشارهم ونيل قبيلة الأزد نصيبا وافرا من كتاب العوتبي.

الجُمحي وقلّة الشعر

واستشهد أحمد محمد عبيد في ذلك بمحمد بن سلام الجُمحي الذي يعزو قلة الشعر العماني مقارنة الى أشعار عبد القيس في البحرين الذين كانوا أشعر العرب قبيلة بقوله: (والذي قلل شعر قريش أنه لم تكن بينهم نائرة، ولم يحاربوا، وذلك الذي قلل شعر عُمان). وعلى الرغم من تلك القلة فاننا نجد في عُمان أياما وحروبا تعتبر كافية لإذكاء قرائح شعرائهم قبل الاسلام مثل: يوم سلوت بين العرب والفرس، ويوم الرئال بين الأزد وبني ناجية، ويوم جنوب بين الأزد وعبدالقيس، كذلك كانت حروب الردة في الاسلام ملهمة لإذكاء قرائح الشعراء العمانيين.

القسم الأول: ترجمة لتسعة عشر شاعرا

وتضمن القسم الأول من كتاب شعراء عُمان في الجاهلية وصدر الاسلام ترجمة لتسعة عشر شاعرا اتسمت بالايجاز والاستشهاد بما توافر للمؤلف من أبيات نادرة لبعض الشعراء حيث ترجم للشعراء: الأشتر الحمامي، وللأعور بن عمرو الأزدي، ولأوس بن زيد مناة العبدي، ولثعلبة بن بكر الأزدي، وللجلندي بن المستكبر الأزدي، ولجواس بن حيان الأزدي، ولربخة بن لؤي القرشي، ولسليمة بن مالك الأزدي، ولعائذ ابن سلمة الأزدي، ولعامر ابن ثعلبة الأزدي وللناجي ولعدي بن وداع الأزدي، ولعقبة بن النعمان العتكي، ولمازن بن غضوبة الطائي، ولمالك بن فهم الأزدي، ولمسلية بان هزّان الحدّاني، وآخرهم للشاعر هناءة بن مالك الأزدي.

الثاني: واحد وعشرون شاعرا

أما القسم الثاني من الكتاب فخصه المؤلف عبيد للحديث عن الشعر فأورد لواحد وعشرين شاعرا ذاكرا ما بين القصيدة الواحدة بأبيات معدودة وما بين القصائد التي يصل أطولها الى ست قصائد للشعراء : للأشتر الحمامي الذي قال في قصيدته من الوافر:

لمن دار عفت بالساريات وتصريف الأمور السائبات؟
ذكريات بها المليحة أم عمرو ودمعي كالسجال الواهيات
على السربال تحسبه جمانا تخرم من سلوك الناظمات

وكذلك للشاعر الأعور بن عمرو الأزدي، وأوس بن زيد مناة العبدي، وثعلبة بن بكر الأزدي، وجوّاس بن حيّان الأزدي، وربخة بن حارث الأزدي، والجلندي بن المستكبر الأزدي، وسامة بن لؤي القرشي، وأما الشاعر سليمة بن مالك الأزدي فقال من الطويل:

كفى حزنا أني مقيم ببلدة إخلائي عنها نازحون بعيد
أقلب طرفي في البلاد فلا أرى وجوه أخلائي الذين أريد

وللشاعر عامر بن ثعلبة الأزدي، وعائذ بن سلمة الأزدي، وعبّاد الناجي، واختار لعدي بن وداع الأزدي ست قصائد من البسيط والسريع والرجز والوافر والسريع، فمن قوله في الوافر:

وكنت فتى أخا العزاء فيهم لرهطي لو وقى العينين واق
تعظم ندوتي فيهم وأثني مودتهم بأخلاق رماق

وتمثل المؤلف لعقبة بن النعمان العتكي الذي رثى النبي محمدا – صلى الله عليه وسلم – عند وفاته بقوله من الكامل:

يا عمرو إن كان النبي محمد أودى به الأمر الذي لا يدفع
فلقد أصبنا بالنبي وأنفنا والراقصات الى الثنية – أجدع
وقلوبنا قرحى وماء عيوننا جار وأعناق البرية خُضّع
يا عمرو إن حياته كوفاته فينا ونبصر ما نقول ونسمع
فأقم فإنك لا تخاف رجوعنا يا عمرو ذاك هو الأعز الأمنع

وقدم للشاعر مازن بن غضوبة الطائي، وأربع قصائد لمالك بن فهم الأزدي، حيث جاء في مطلع القصيدة الرابعة قوله:

ألا من مبلغ أبناء فهم بمالكة من الرجل العماني
وبلغ منهبا وابني خثنيس وسعد اللات والحي اليماني

ومن أبيات قصيدة الأزدي، الأبيات التالية المشهورة، والتي لم يعرف قائلها عند الغالبية اليوم وهي:

شربت الماء من قطري عُمان فلم أر ماء البيذجان
فيا عجبا لمن ربيت طفلا ألقمه بأطراف البنان
جزاه الله من ولد جزاء سليمة أنه شرا جزاني
أعلمه الرماية كل يوم فلما اشتد ساعده رماني
وكم علمته نظم القوافي فلما قال قافية هجاني
أعلمه الفتوة كل وقت فلما طرّ شاربه جفاني

ولمسلية بن هزّان الحدّاني، والنعمان بن عقبة العتكي، وهناءة بن مالك الأزدي، ويزيد بن الرومي العتكي وأخيرا قصيدة لامرأة من الأزد.

وهكذا نجد كتاب شعراء عُمان في الجاهلية وصدر الاسلام قد ساهم بجزء بيّن في الكشف عن كنوز الأدب العُماني، وفي تتبع لفترة أدبية توثيق لأقليم كان ومازال يفيض بعطاءاته الأدبية المختلفة ورفد المكتبة العربية عن جزء فاعل في المشهد الثقافي العربي اليوم.

ترويج الخطاب السياسي للعالم الثالث

غالية آل سعيد ★

ان غرض هذه المقالة هو تبيان أن على اللغات المستخدمة غالبا في الخطاب السياسي أن تكون مقيدة بتلك اللغات و(أنواعها) المستخدمة من قبل منظمات تسييس القرار.

إن الصور المرئية في وسائل البث والصحافة المطبوعة تعمل كالعدسات في الكاميرات : فور التقاط الصورة، فإنها تصبح سجلا ثابتا ودائميا ورقميا. وهي تصبح أيضا، بمفهوم ما، لغة جامعة يتم فهمها عالميا، ثم توضيح هذا بقوة خلال الاضطرابات الأخيرة عبر المناطق الفلسطينية، في مواجهة العنف الشديد للسلطات اليهودية. إن الكاميرات التي التقطت صور وجوه الصبية الصغار الذين قتلوا من قبل الجنود الاسرائيليين، وخاصة محمد الدرة ذا الاثني عشر ربيعا بينما حاول أبوه حمايته، كان لها، بلغة وسيلة اتصال صرفة، دور أكبر بكثير من كل المقالات التي كتبت حول الاضطرابات الأخيرة حتى تلك اللحظة. (التقطت تلك الصور من قبل صحفي عربي وشخص معتبر يعمل لصالح محطة تليفزيون فرنسية.) إن هذه الصورة سمت فوق التحديدات الثابتة للغة، وفوق حدودها. بدون الصورة، ما لم تكن قصة محمد قد كتبت بلغة مألوفة للقراء، فإن عدد الأشخاص الذين تمت توعيتهم بالأحداث العصيبة كان سيصبح أقل بكثير.

إن صعوبة اختراق مجتمع ما بمعلومات، بسبب تقييدات حواجز اللغة، هي حاليا على أشدها. يبدو أن هناك قلة من الناس نسبيا، الذين يفهمون بدقة ما يمكن للغة واستخدامها أن يفعلاه أو (يفشلا فيه) من أجل قضية ما. إن صورة ما كلقطة فيديو قد أثبتت كونها أفضل وسيلة ناجحة لايصال الخطاب، ومن غير المؤكد أن يتغير هذا في المستقبل القريب.

إن تكوين نوع من اللغة المشتركة الحقيقية لن يكون بسهولة خلق لغة الاسبرانتو: فبينما تهيمن اللغة الانجليزية عالميا، ستظل هناك مجالات لتحفظ اللغة وفقرها تكون فيه الحاجة الى الأشكال المرسومة كوسيلة اتصال دولية. ومع ذلك، فلن يقدر أمر ما على تهشيم قوة اللغات المقروءة والمكتوبة على المستوى اليومي ولأمد طويل جدا: إنها لا تزال أرخص وسيلة للاتصال وأكثرها شيوعا.

ما هي – في مستهل القرن الحادي والعشرين – مشاكل تبادل الأفكار التي تواجهها الدول النامية؟ كيف يمكن لحكومات العالم الثالث ومؤسساته وأفراده أن يتصلوا بشكل فعال مع بقية أرجاء العالم، باستخدام اللغة كتابة؟ كيف يمكن لهم أن يشدوا انتباه نصف الكرة الشمالي الغني، الذي تهيمن فيه اللغة الانجليزية.

ليس من الصعب تحديد المجالات التي لا يستطيع فيها العالم الثالث أن يوصل خطابات مؤثرة (بأية وسيلة إعلام كانت – التي تخاطب الجموع أو الأفراد) تخص أمورا مهمة محليا. إن مجالات مثل إعادة تسديد القروض، إدارة الأمور الصحية، التجارة الدولية أو الاستعمار الحديث، تثب في الحال الى المخيلة كيف يمكن خلق صورة يمكنها أن تثير اهتمام الرأي العام أو حكومة غربية وتستحثه دون استخدام لغة النفوذ الشائعة – غالبا، وليس دائما، الانجليزية؟ كيف يمكن اقناع الحكومات والمؤسسات الدولية كي تستمع وترد على مطالب معقولة بشكل بناء؟ تتراوح المشكلة ما بين ناطق قد لا تكون لغته الانجليزية جيدة بما يكفي لتضمن له فسحة على شاشة CNN ، والى موظف بيروقراطي ربما لا يكون بمقدوره تقديم قضية مقنعة بما فيه الكفاية لضيوف من مسؤولي «البنك الدولي».

ليست هناك لغة من دون قوة، والقوة اللغوية هي نتاج القرينة التاريخية لتلك اللغة. أين تطورت؟ ما هي ارتباطاتها؟ بأي شكل للبناء اللغوي يتم تجديد المعنى باستمرار؟ إن لغات أفقر شعوب الأرض (الكانتونية، الهندية البنجابية، السواحيلية، وغيرها) هي أحد العوامل الموهنة التي تحكم العلاقات السياسية والاقتصادية والدبلوماسية ما بين النصفين الغني والفقير للكرة الأرضية.

إن نتيجة طبيعية لهذه تكمن في معارضة الدول النامية ترك الأمان الذي توفره محمياتهم اللغوية والاجتماعية والثقافية. إن هذه المعارضة لمناقشة مسائل عالمية أوسع بلغة جامعة

★ كاتبة من سلطنة عمان.

هو من أعراض الأسلوب الذي يتم به تركيز أغلب المعلومات المحلية الحيوية ضمن هذه المناطق وحدها. هناك رغبة ضعيفة لهذه الكينونات بترويج قضايا العالم الثالث الحقيقية خارج مجتمعات العالم الثالث. إن الكثير من المعلومات ذات الأساس المحلي تعالج ويعاد معالجتها حسب برامج تعليمية، عبر وسائل الإعلام ومراكز المعلومات الحكومية المحلية، مع أنه تم ترويج هذه المعلومات بشكل جيد في هذه المجتمعات. في بعض الحالات أبقت هذه الحقائق الرأي العام في نوع من وهم ثقافي (مثال على هذا، ضمن أوروبا، كانت صربيا تحت حكم ميلوسوفيتش).

قد تكون هناك مجالات مثل تفكك الترابط الاجتماعي، نقص العناية الصحية الأساسية، قلة سريان القانون، وعدم احترام الحريات الأساسية الموصى بها في ميثاق الأمم المتحدة حول حقوق الانسان. ومع ذلك فإن نقص الدعاية لأبعد من العالم الثالث نفسه قد أتاح لهذه الخروقات التي ظلت في حاجة الى معالجتها، أن تزداد سوءا، وأن تصبح متشربة بنيويا بشكل متكرر في العمليات السياسية لدولة ما.

في عالم تهيمن فيه البنية اللغوية والتجارية والفلسفية لسيطرة دولة على غيرها، الممارسة من قبل الشعوب الناطقة بالانجليزية (سابقا الولايات المتحدة والمملكة المتحدة، وبشكل متزايد حاليا، المجموعة الأوروبية) ربما ليس من الغرابة أن العديد من المجتمعات المحرومة تغوي بالتقهقر الى ماض متمثل بخصوصيتها الحضارية واللغوية. ومع ذلك، فإن هذا يولد عدم اتزان حظي، حتى الآن، باهتمام اكاديمي ضئيل.

في أعقاب الحرب العالمية الثانية، أصبح نشر النشاطات السياسية الداخلية للدول الغربية الزاد الغالب لوسائل الإعلام النامية عالميا. ربما كان التفكك السريع للامبراطورية البريطانية بين ١٩٤٥و ١٩٧٠ ذا علاقة كبيرة بالشمولية البالغة للغة الانجليزية، كما هو إضعاف للوطن «الأم» بعد الحرب بدأ المجتمع الدولي بمناقشة الأمور حسب اتجاهات تم توضيحها من قبل تلك الدول التي كانت متفوقة في الأمم المتحدة – بشكل ملحوظ الولايات المتحدة، ولاحقا، المجموعة الأوروبية. متحدين في تفهم لمبادىء التحرر الأساسية، المدونة بشكل متكرر باللغة الانجليزية. أعطى هذا تلك الدول التي كانت أقاليم بريطانية، الذخيرة الفكرية و(اللغوية) للنزاع المقبل.

إن هذه الدول التي أقامت حواجز من السرية (مثل يوغوسلافيا سابقا/جمهورية صربيا) بدأت بشكل محتم تقريبا الاضرار بنفسها. تؤثر مثل هذه الحواجز على الشعور بالأمان لمثل هذه المجتمعات. غالبا ما تكون هناك نشاطات غير مقبولة إنسانيا تمارسها الدول ضد مواطنيها أنفسهم. تخفي هذه النشاطات باستمرار وذلك بإعاقة أعمال الأكاديميين والصحفيين،وتكون الأداة الرئيسية للقيام بهذا هي فصل الدولة لغويا عن المناظرات العالمية الأكثر شمولا. في صربيا أمكن لميلوسوفيتش عمل القليل جدا، بالرغم من إغلاقه لصحيفة «التلغراف» الموالية للغرب في أوائل العام ١٩٩٩. كانت الحدود الثقافية في ذلك الحين قد أصبحت نفاذة جدا لكي يتم احتواؤها حقا.

إن التحقيقات الصحفية والأكاديمية النشيطة هي الوسيلة الأكثر فعالية للكشف عن، ونشر، النشاطات الحكومية وشبه الحكومية التعسفية. يتم القيام بأغلب هذا العمل من قبل منظمات متمركزة في أو مدعومة من العالم المتقدم لدول العالم الثالث منظمات أو مؤسسات قليلة جدا من هذا النوع. إن الدول التي أدركت أهمية مثل هذه المؤسسات قد تمتعت بالفوائد الناجمة عن مثل هذا النشر – أساسا لقدرتها التأثير على صانعي الرأي الغربي لصالحهم.

إن السرعة التي لا تصدق والتي يتم بها الآن نشر المعلومات (بأية وسائل كانت، الصحافة المطبوعة ووسائل البث ، الانترنت أو حتى السفر الشخصي) قد عززت الهاوية الكامنة والحقيقية على السواء لتلقف الجماهير لشؤون الوطن. هناك العديد من المنظمات الوطنية وفوق الوطنية تعمل باعتبارها «مروجة»، غالبا بدعم محدد من مجموعة كاملة من الزبائن (دول، شركات، مجموعات الضغط، أو حتى أفراد). لم تعد المعلومات شرطا لازما للنخبة: عبر الخمسين سنة الماضية، وبسرعة متزايدة وأكثر فعالية، أسقط وابل من وسائل الاتصال المتنوعة على شرائح سكانية كبيرة. بالرغم من ذلك، فإن القسط الفعال الذي قام به العالم الثالث لصناعة الخطاب بدلا من استهلاكه فقط يبقى ضئيلا جدا. على كل حال، يوجد ضمن هذه الدول ميل لدى بعض الحكومات كيلا تعلن عن نشاطاتها. يمكن لأوكسجين الإعلان أن يكون عنصرا مسموما لبعض الدول المعينة جدا، المعزولة ثقافيا. في مثل هذه المجتمعات (المتكيفة للسرية بواسطة سنين من الممارسة السياسية) يندر تدارك أهمية الانفتاح في مجال

الاتصالات حتي في المجتمعات الأوروبية المسماة(منفتحة) كالمملكة المتحدة على سبيل المثال، توجد مخاوف بأن يشكل الانترنت خطرا على عوامل داخلية محددة من حياة الدولة.

حتى عندما يتم ترويج القضايا بواسطة حكومات العالم الثالث أو المؤسسات شبه الحكومية، فإن الطرق المتبعة هي غالبا عديمة الفعالية. ببساطة، ليس هناك حوار جار ضمن هذه الجماعات – لا يوجد شعور لدى الجماعة بإعلام نفسها حول الأمور الهامة. لذلك فإن المشاكل ذات الاهتمام تضمحل من جدول النقاش الى الحد الذي تشطب فيه من النقاش كلية. هذا هو الحال خصوصا عند تناول حقوق الانسان، عدم التوازن الاقتصادي أو الاجتماعي، والأمور البيئية، التي يُلغى مجالها جميعا من النقاش على لوحة الاعلانات الاجتماعية.

إن إحدى نتائج «ندرة مناقشة الأمور» هي كون الهوة ما بين الذين يملكون والذين لا يملكون تزداد اتساعا يوميا. إن واحدا من رموز الأعلام الذين أثاروا الاهتمام بهذه المشكلة، وأكتب من تجربة شخصية، هو الأكاديمي الفلسطيني ادوارد سعيد، بروفيسور الأدب الانجليزي في جامعة كولومبيا. في أكثر نقاشاته حول المسألة الفلسطينية، أو المشاكل السياسية بين الغرب والشرق الأوسط واسرائيل، يتتبع النسيج المعقد للحرمان من وسائل الاتصال، موضحا بأنه ضمن عالم النفوذ العربي يراعى اهتمام قليل جدا بمسألة معالجة المشاكل المحلية أو كيفية معالجتها. هو يعتقد بأنه ينبغي إجراء دراسة شاملة حول الكيفية التي تعمل بها المجتمعات العربية. كيف تستلم وتنشر وتهضم وتتقبل مواد ذات علاقة بأنفسها، وكيف تستطيع القيام بنفس الشيء مع مواد تخص مجتمعات ذات تأريخ مختلف تماما عنها وبالتالي، طبعا، ذات لغة مختلفة. انه يعتقد بأن استخدام لغة محددة في مجتمع معين ذي أهمية قصوى إذا ما أريد لمسألة ما أن تنجح في نشرها ومن ثم فهمها، اللغة هي المفتاح لتحريك الرأي العام باتجاه فهم مسائل هامة.

على سبيل المثال، ينبغي استخدام اللغة الانجليزية لترويج أمور العرب في الولايات المتحدة والمجموعة الأوروبية مادامت الآن واقع حال كونها اللغة الجامعة العالمية. هذا لا يعني القول بأنه لا ينبغي على أولئك الذين يريدون الترويج لقضيتهم في فرنسا أن يستخدموا الفرنسية أو الألمانية في ألمانيا. يجب أن يكون التفكير الأساسي بأن هذه الدول المتقدمة لن تأتي خاضعة لتستمع وتفهم ما تريد قوله الدول النامية عوضا عن ذلك يجب علي الدول النامية أن تلعب لعبة الدول المتقدمة. إذا أرادت دول العالم الثالث أن تعرض مشاكل ما، وتخلق صورة مضبوطة لصياغة هذه المشاكل من قبل دول العالم الأول، فإن عليها إذن أن تفاتح الدول المتقدمة بنفس الطريقة التي تفاتح بها الدول المتقدمة الدول النامية. إذا قامت شركة كوكا كولا أو ماكدونالدز بالاعلان عن حضورها في المجتمعات العربية باللغة العربية، اذن، وبالعكس ، يجب على العرب استخدام اللغة الانجليزية في المملكة المتحدة والولايات المتحدة لنشر برامجهم. برأي ادوارد سعيد، لم يتم حتى الآن اعتبار مسألة بروتوكولات الاتصال كونها السبب الرئيسي لاسكات أصوات العالم الثالث.

إن الاخفاق في تقدير واستخدام بروتوكولات اللغة – أي استخدام اللغة كأداة سياسية – يولد الدورة التي نشاهدها في العديد من مجتمعات العالم الثالث، وعلى وجه التحديد،أكثر المجتمعات العربية. يتم إعادة تدوير المسائل بدون اضافة طريقة تفكير «خارجية». إذا أراد العالم الثالث من العالم المتقدم أن يهتم بمشاكله، فما عليه إلا أن يقوم بتقليد الاسرائيليين. إن السبب في الاستماع الى و(تصديق) الاسرائيليين هو لأنها تخاطب كل دولة بلغتها. إن حقيقة كون اسرائيل تفخر بأولوية وأهمية لغتها لا يغير إلا القليل جدا عندما تتبنى السياسة الواقعية. عندما تصل الى الترويج للنهج الاسرائيلي عبر نشر الأخبار عنها فإنه يتم بذكاء استخدام اللغات الأخرى. في الحقيقة. عندما يرمي الاسرائيليون الى التأثير على الرأي العربي أو صانعي الرأي العربي، فإنهم يتحدثون العربية. (في اسرائيل نفسها، تعمل الصحف العربية المملوكة لاسرائيل كواحدة فقط – مع أنها مهمة – من أدوات الحكم الاسرائيلي.).

في الولايات المتحدة (كما في المجموعة الأوروبية) يعلو صدى مجموعات الضغط الخاصة بقضايا العالم الثالث، وتتنافس كل مسألة لجذب انتباه المنفذين في السلطة، أو المقربين إليهم – أو حتى ما يمكن من الفعاليات السياسية وذلك بمناشدة الصوت الديمقراطي لعامة الناس. يلاحظ ادوارد سعيد بشكل متكرر بأنه يوجد في الولايات المتحدة آلاف الأكاديميين الذين يدافعون باستمرار عن حقوق

اسرائيل، وهم يقومون بذلك باللغة الانجليزية. مع ذلك فعندما يأتي الأمر الى الأكاديميين العرب ومجموعات الضغط العربية ، علاوة علي حقيقة وجود عدد أقل بكثير من الأكاديميين الذين يرغبون بالتحدث عن أمور العرب، فإن الذين يعتقدون بجدوى الترويج للمعلومات الضرورية باللغة الانجليزية هم حتى أقل من ذلك. ربما يملي المنطق بأنه كلما كان الموقف العددي لطرف ما أضعف، كان ينبغي عليه أن يستعمل جميع الأدوات المتاحة في يديه لبلوغ أهدافه. يبدو أن الكتّاب العرب قد اعترفوا بالهزيمة وانسحبوا الى معزل لغوي.

للولايات المتحدة مجموعتان لغويتان رئيسيتان: الانجليزية والاسبانية (يتكلم ٨ر١١٪ من سكان الولايات المتحدة اللغة الاسبانية باعتبارها لغتهم الأولى أو الوحيدة). للأغراض الأكاديمية والصحفية، فإن اللغة الانجليزية تهيمن بشكل كلي. ومع ذلك، فإنه عندما يأتي الأمر الى الكتّاب العرب الذين يناقشون أمور العرب فإن اللغة المستخدمة هي العربية بالرغم من حقيقة كون أقل من ٢٪ من مواطني الولايات المتحدة يتحدثون بها باعتبارها لغتهم الأولى أو الثانية. والأغرب من هذا، عندما يكون المستمعون الى وجهة النظر العربية هم على الأرجح من غير الناطقين بالعربية.

إن واحدة من كبرى المروجين في القرن العشرين، التي بدأت نشاطها في العام ١٩٢٣، وهي مؤسسة خلبت مخيلة (وحتى اعجاب) الملايين، هي هيئة الاذاعة البريطانية «بي بي سي». لقد أدركت الحكومة البريطانية مبكرا أهمية نشر الأخبار بأسلوب يناسب الأهداف السياسية واحتياجات المستمعين على حد سواء. وكوسيلة بث امبريالية ذات واجبات عالمية، فإنها تنوعت بسرعة في اللغات الوطنية للامبراطورية. كان لكل منطقة شبكة البث الثانوية الخاصة بها، وكانت الاستوديوهات تقع عادة في لندن في بناية «بوش هاوس»، بحيث أصبح نطاق «بي بي سي» عالميا حقا قبل أية جهة بث أخرى مقارنة. وفسرت «بي بي سي» الاخبار والمعلومات حول المملكة المتحدة، زراعتها، وصناعتها، وسياستها، والاهتمامات الاجتماعية لشعوبها، بالاضافة الى تصورها للأحداث الدولية . وأصبحت الناطق الذي يوضح أي موقف حكومي ذي علاقة. ولّد هذا مجموعة كبيرة من النتائج المفيدة، مشجعا من أواصر التجارة البريطانية في وقت كانت تمر فيه المملكة المتحدة بفترة تجديد كبير.حصل العديد من الزبائن الدوليين العاديين على حق اختيار البضائع البريطانية، والتعليم والثقافة البريطانية ببساطة من خلال كونهم جزءا من مستمعي الإذاعة العالمية لمؤسسة «بي بي سي». في الكتاب «أصوات العرب» (وهي دراسة لقسم البث الخارجي لهيئة الإذاعة البريطانية، وخصوصا القسم العربي) يبين بارتنر بوضوح موقف المذيعين البريطانيين تجاه نظرائهم المصريين:

«اخترقت (صوت العرب) وعي القادة السياسيين الغربيين، وجعلتهم مقتنعين بأهميتها السياسية الصادقة. لم تقم بإثارة السخط فحسب. إنها أرعبتهم. وكان رد القادة السياسيين على التخويف البحث عن سلاح بنفس الطبيعة التي يرونها تهددهم». (١)

لقد بين هذا، في ذروة قوة عبدالناصر ونفوذه في الخمسينات، حيث استخدم وبفعالية راديو «صوت العرب» كوسيلة إعلامية ومؤثرة أن هيئة الإذاعة البريطانية أحست بأنها مستفزة . شعرت بأنها غير قادرة على مضاهاة نجاح إذاعة عبدالناصر، مهما كانت رغبتهم جامحة في تقليدها.

«نُشرت (صوت العرب) الحيادية والعروبة في جميع أرجاء العالم العربي، وكان تأسيس الجمهورية العربية المتحدة في أوائل العام ١٩٥٨ قد أدى في ذلك الحين الى الهيمنة المصرية على الراديو السوري. أرادت الحكومة البريطانية أن يكون لها «صوت في المنطقة»، وكانت الحجة السياسية للرد على«صوت العرب» و«إسكات الناطق بلسان عبدالناصر» قد قادتهم الى أن يقرروا القيام بتوسيع كبير للقسم العربي وتوفير مرسلات أبعد لكي تنقل البث. ولكن، بعد إقرارها صرف هذه المبالغ، هل كانت الحكومة تتوقع من بي بي سي «دعاية هجومية»، منعها دستورها من توفيرها، والتي كانت في أي حال من الأحوال ستصبح غير فعالة مقابل المد الناصري» (٢).

هنا كان تزاوج ما بين لائحتين لآيديولوجيتين مختلفتين تماما: القومية العربية التي كان لها صوتها في الإذاعة العربية «صوت العرب من القاهرة» والتي كانت تبث من القاهرة والصوت الأقدم للامبريالية المنحسرة ذات المرتبة الأوروبية التي فقدت الرغبة والوسائل لبسط دورها عالميا.

نما منذ السبعينات تنافس جديد بين وسائل الاعلام الاخبارية العربية المتنوعة في محاولة لاستثمار التأثير النسبي لعرب الشتات في أوروبا. فمثلا كانت أول صحيفة

عربية تأسست في بريطانيا هي «العرب» اليومية في العام ١٩٧٥. وقد أسسها الصحفي الليبي المحنك، المغفور له رشاد الهوني، وكانت هذه أيضا أول صحيفة يومية عربية تطبع بالكامل وتوزع من عاصمة أوروبية -لندن. تبعت هذه التجربة الرائدة عدة صحف ومجلات أخرى، وتأسست قناة تليفزيونية عربية، وهي مركز تليفزيون الشرق الأوسط (إم بي سي)، في نهاية الثمانينات ، تبث «إم بي سي» من لندن الى العالم العربي عبر القمر الصناعي «استرا» وهي ناجحة جدا في اتخاذ مركز لائق في هذه المرحلة الأخيرة من ثورة وسائل الاعلام. هناك الآن العديد من المحطات الأخرى المتنافسة حيث تصبح التقنية والوصول الى التقنية أرخص وأكثر سهولة ولكن كل هذه الامدادات الاعلامية هي محاولة للتأثير على رأي عرب الشتات وليس للآراء الخارجية كما يجب أن يكون.

هل توجد وسائل اعلام باللغة الانجليزية في العالم العربي (أو غيرها من الأماكن) الموجهة الى جمهور عالمي؟ هل انه لا يمكن استخدام اللغات الأوروبية (مثل الانجليزية والفرنسية والاسبانية) لتوجيه الخطابات الى الدول الأوروبية أو الولايات المتحدة الأمريكية فيما يخص الشرق الأوسط؟ وهل توجد مثل وسائل الاعلام هذه التي لديها معلومات حول الشرق الأوسط لم تهيمن عليها أوروبا أو الولايات المتحدة ؟ يستشهد ناعوم تشومسكي مثلا بوسائل الإعلام الاسترالية لكونها مصدرا مفيدا غير متحزّب للمعلومات باللغة الانجليزية. ولكن يوجد القليل جدا مثلها في أماكن أخرى. لو وجدت مثل هذه القنوات العالمية للمعلومات الموضوعية باللغة الانجليزية، فلربما كان يمكن تجنب أعوام من سوء الفهم الغربي (بما في ذلك الموقف المشؤوم تجاه فلسطين، والمعلومات المعكوسة التي أتاحت الابقاء على الحصار المفروض على العراق منذ العام ١٩٩١ وحتى ٢٠٠٠. أو على الأقل تخفيفها - ربما كانت الأصوات البديلة ستسمع بشكل أكثر وضوحا، وأكثر تكرارا. لعله كان لفقدان وسائل فعالة بديلة مثل هذه التي توفر منظورا بديلا، دوره الهام في ضعف فهم الغرب للعرب. اذا ما كان جزء من الموارد الضخمة الموجودة في الشرق الأوسط قد وجه نحو تغيير مواقف الدول المتقدمة فلربما كان حصول تغييرات في مواقف الغرب ممكنا. لعل الرأي العام الغربي المتنور أكثر كان سيتشجع ليضغط على الحكومات لصالح فلسطين على سبيل المثال. لكن، ولأن معظم الخطابات التي تبث باللغة الانجليزية تبقى منتقدة بعمق للسياسات العربية وتفتقد الى أي منظور متعاطف مع العرب، فإن الفرصة أمام بناء رأس جسر ما بين تقاليد ثقافتين تضعف. يجب أيضا توجيه الانتقاد على نفس المستوى تجاه الحكومات العربية (وشركات وسائل الاعلام) التي لا تكترث بالتفكير بتوجيه المعلومات نحو الجماهير من الأوروبيين والأمريكيين.

مهما تكن المعلومات التي تم جمعها حول مواضيع تنموية (القضاء على غابات أمريكا اللاتينية، على سبيل المثال)، فإنها قد أنجزت من قبل وكالات الأخبار الغربية وحسب مفاهيم الغرب على الأكثر. توجد بالطبع طرق أخرى لايصال الخطاب. إن منظمة العفو الدولية، رغم حصولها على دعم قليل من الحكومات أو بدون دعم منها (مهما كانت القوة التي كونتها لنفسها عن طريق الناس المتعهدين العاديين)، قد أوجدت حضورا عالميا فعالا له وزنه. إن منظمة العفو الدولية تكيّف استخدامها للغة اعتمادا على منطقة عملياتها.إنها تستخدم اللغة العربية في الشرق الأوسط. بالمقارنة، قبل فترة مرَت أعطيت منشورا من قبل متظاهرين أتراك أمام السفارة البلجيكية في لندن. كتب هذا المنشور بلغة انجليزية ركيكة جدا، كانت اللغة المستخدمة دون المستوى لدرجة أنها لم تكن مفهومة لم يكن لأي ناطق بالانجليزية، ولا الأتراك الذين يعيشون في المملكة المتحدة، أو في الحقيقة حتى أي شخص ذي معرفة باللغة الانجليزية (ربما كاتبي المنشور فقط) أدنى فكرة عن هدفها. يركز هذا المسؤول على استخدام اللغة لترويج معلومات في مجتمع محدد ولأغراض معينة كيف يمكن لشكل ركيك من اللغة أن يقنع حتى المهتمين أو المتعاطفين من المارة دعك من جمهور أوسع في شعب يفخر بلغته؟

يشرح ادوارد سعيد مشكلة مشابهة تماما في مقابلة ذكرت في كتابه «السلم والساخطين عليه»: غزة جرش، ١٩٩٣-١٩٩٥ (شركة فنتج لندن).

لم يركز عرفات في الواقع أبدا على فهم الاسرائيليين - تفكيرهم السياسي وأهدافهم المحددة وطرق تفاوضهم. هذه هي وضعية التوقف «عن الفهم». ليست هذه مشكلة الكفاءة أو عدم الكفاءة فقط. هناك أبعاد أخرى وأخطر لهذه المسألة. دعني أعطيكم بعض الأمثلة: هل من المقبول صياغة اتفاقية مع اسرائيل والتوقيع عليها دون أخذ أي رأي خبير قانوني؟

ما الذي سيفسر مثل هذا السلوك عدا لامبالاته بمصير الشعب الفلسطيني الى حد الاشتراك في جريمة؟ دعوني أعطيكم مثالا آخر: إن عرفات ومساعديه الرئيسيين في اتفاقية أوسلو، أبومازن (محمود عباس) وأبوعلاء (أحمد قريع)، لا يتكلمان الانجليزية أو حقا لا يفهمانها، وهي اللغة التي كتبت بها وثائق أوسلو. ولا هم سعوا للحصول على مشورة تخص اللغة. إذا أردت أن توقع على اتفاقية مع اسرائيل، فانه يتوجب عليك عندها أن تعرف بأن الطرف الآخر لهذه الاتفاقية سيأخذ توقيعك عليها بمأخذ الجد، وأنه لا يمكنك التراجع عنها إلا لتقديم تنازلات أكثر. أنت تعلم والعالم كله يعلم بأن للفلسطينيين موارد بشرية موهوبة. إن عرفات ومساعديه لم يستخدموا أبدا هذه الموارد أثناء مفاوضات أوسلو. (ص ١٨٢).

إن الاستخدام الصحيح والمناسب للغة هو أمر حيوي، ليس فقط في المفاوضات ولكن في كل جانب من جوانب ترويج القضايا الدولية. إن دول العالم الثالث، مع ذلك، قد فشلت غالبا في أخذ اللغة مأخذ الجد، حتى عندما تقدم مشاكلها الى الاهتمام الدولي. هذا هو السبب في كون العديد من القضايا الانسانية قد لاقت بحرا من اللامبالاة الغربية. ضمن الأمم المتحدة، تشكو دول العالم الثالث من المردود الضئيل الذي تحصل عليه مقابل منتجاتها الزراعية، موادها الأولية وبضائعها المصنعة التي تباع الي الغرب. وأسعار الكاكاو والقهوة والموز والجلود والمطاط تكاد بالكاد تساوي العمالة المنفقة على انتاجها. بالشكوى من خلال (منظمة العمالة التابعة للأمم المتحدة) أو (الاتفاقية العمومية حول التجارة) والرسوم / منظمة التجارة العالمية) تقع شكاوى حكومات العالم الثالث على آذان صماء. مثلا، أعرف شخصيا مسألة معينة لاحظها مندوب أوروبي كان ضمن هيئة تعالج عدم التوازن التجاري والاقتصادي بين نصفي الكرة. برأيه أنه مهما كانت النقطة التفاوضية التي تطرحها دول العالم الثالث فان امكانياتهم في الحصول على فرصة الاستماع اليهم كانت تتلاشى تقريبا قبل أن يبدأوا. يعود هذا الى امكانية الولايات المتحدة والمجموعة الأوروبية واليابان (مجموعة السبعة الكبار) في الدفاع عن مواقفهم وذلك بحضورهم الى مثل هذه الاجتماعات وهم مسلحون بآخر الاحصائيات، والنشرات الاقتصادية وتحليلات توقعات المناخ ودراسات احتمالات سوق المال المخططة لسنين قادمة. أما مندوبو دول العالم الثالث، في الجانب الآخر، فهم غير قادرين عموما على الرد بنفس المستوى. انهم لا يفتقدون الى مثل هذه الاحصائيات فقط، بل إن قدرتهم على تقديم قضية متماسكة باللغة الانجليزية هي محدودة بشكل خطير. لهذا تتم تسوية قضيتهم على نحو متكرر منذ البداية.

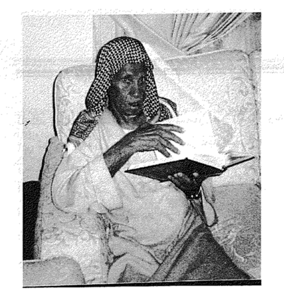
إن عدم التوازن هذا في وسائل الاتصال هو قمة جبل جليدي يجب عليها أن تؤخذ في الحسبان رغبة حكومات العالم الثالث في تصحيح هذه المشاكل. في الواقع انها تحتاج الى جهود صحفي أو كاتب أو ربما حتى موسيقي أو شاعر أو ممثل، للاتيان بنوع ما من وسيلة مبتكرة لعبور الهوة. ولكن مثل هذه الجهود ستخاطر بالكثير، وتحتاج الى تعهد متكافيء مع قضية. مهما كانت الجهود المبذولة، فإن فرص نجاحها محدودة اذا لم تكن مستندة على مباديء مدروسة بعناية، وتم تركيبها من قبل اختصاصيين لغويا ومرئيا. يجب على تقنيات الدعاية أن تكون محترفة، وليست عشوائية، خصوصا وأن أغلب المنظمات المهتمة بترويج العدالة دوليا تتمركز في الغرب. إن التدريب والموارد المطلوبة ليست بأي شكل من الأشكال ضئيلة وقد تتجاوز امكانيات بعض حكومات العالم الثالث ناهيك عن منظمات العالم الثالث على انفراد.

إن لغات النفوذ تولّد أنواعا مختلفة من الخطاب (ربما ليست تلك المفضلة من قبل ، أو المفيدة أكثر لشعوب العالم الثالث) وتخاطب المستمع بطرق تستثني تلك المجموعات التي قد لا تكون «مفضلة لغويا». ربما لا يكون هذا الاستثناء مقصودا، ولكن تأثيره يكون كبيرا ومدمرا. بالطبع هناك دوما صراع للتفوق في أي اجماع للرأي، هنا، مع ذلك ، حاولت أن أصف صراعا ليسمع ليس إلا. إن القدرة على الاتصال وفهم وسيلة الاتصال هي أداة سياسية حيوية. بدونها، قد تصبح مجموعة أو مجتمع أو دولة حتى دول ما محرومة من حق شرعي. بالمقابل يزعزع هذا من استقرار مناطق بأكملها، ويضيق ويعمق لولب سلب القوة. فقط لكون اللغة الانجليزية اللغة الأولى في عملية العولمة لا يمكنه لوحده ضمان عدالة الاتصال عالميا. ربما، كما كان الحال ضمن العالم الناطق بالانجليزية، يمكن للغة أن تنمو كي تفرّق بنفس القدرة الذي به توحد.

---

١ - بيتر بارتنر ، أصوات العرب: القسم العربي لهيئة الاذاعة البريطانية١٩٣٨-١٩٨٨، (منشورات بي بي سي، ١٩٨٨)، ص ٩٣.

٢ - بارتنر ، نفس المصدر ، ص ١١٦



لمحات من حياة الجهيمان

(التعليم والصحافة)

محمد عبدالرزاق القشعمي ★

ولد الأستاذ عبدالكريم بن عبدالعزيز الجهيمان عام ١٣٣٠هـ حسب قوله إلا أن وثائقه الرسمية تقول إنه من مواليد عام ١٣٣٣هـ. درس على يد بعض المشايخ بالرياض ثم انتقل الى مكة المكرمة حيث عمل جنديا في الشرطة ثم التحق عام ١٣٤٨هـ بالمعهد السعودي وتخرج فيه عام ١٣٥١هـ.

منذ عام ١٣٥١هـ بدأ أستاذنا الجهيمان العمل مدرسا بمدرسة المعلى، فالمدرسة الفيصلية بحي الشبيكة بمكة المكرمة، ثم انتقل الى المعهد السعودي بجبل هندي مدرسا للمواد الدينية به ومزاملا للناقد الأستاذ عبدالله عبدالجبار حيث يدرس الأدب العربي وكذا العسكري السابق زميلهم عمر عبدالجبار والذي شاركه في تأليف مجموعة من المقررات المدرسية لطلاب المدارس الابتدائية مثل الفقه والتوحيد والمطالعة والتهذيب والمحفوظات وغيرها الى جانب قيامه بتأليف بعض تلك المقررات منفردا، ولا ننسى أن مدير المعهد آنذاك هو الأستاذ أحمد العربي.

في العام التالي بلغت الثقة بأبي سهيل أن يذهب للقصر الملكي بالسقاف بمكة ويقدم لرئيس ديوان الملك عبدالعزيز خطابا منتقدا فيه مدير المعارف آنذاك محمد المانع ومعددا بعض الهفوات أو الملاحظات التي يرى أنها لا تليق بمثله، ولكونه قد قرر عدم شراء بعض كتبه المدرسية ويعود لعمله. وفي اليوم التالي وهو عائد من المسجد الحرام وإذا بأحد أصدقائه يقابله ويخبره أن بباب منزله أحد أفراد الشرطة وأن مدير الأمن – مهدي بيك مصلح – بعث من يبحث عنه عند معارفه وفي المعهد، فيذهب بنفسه الى مقر الشرطة بقصر الحميدية ويدخل الى مديرها مقدما نفسه فيأمر أحد الجنود بإدخاله السجن حسب أمر الملك، ويصف ذلك السجن المجاور لماكينة الكهرباء التي تضيء المسجد الحرام ليلا – وكانت ماكينة الكهرباء الوحيدة وقتها بمكة ومخصصة للحرم فقط أما بقية أحياء مكة فتضاء بالفوانيس – يقول إنه لم يستطع النوم ليلا لصوت الماكينة المرتفع والمزعج، فغير برنامجه الى النوم نهارا والبقاء ليلا ليقرأ ويكتب، وكان قد أحضر له أهله فراشا وكتبا ليطالع بها مع إحضار وجباته الغذائية في وقتها المحدد، وبعد أسبوع وعندما لم يزره أحد استدعاه مدير الشرطة وقال له: ألا تعرف أن لحوم العلماء مسمومة وإنك قد أخطأت في تعريضك بأحدهم؟ ولأنه لم يسبق لك مثل هذا التصرف فقد أمر جلالة الملك بإخراجك والمطلوب منك أن تكتب خطابين واحد منها موجه لجلالة الملك تعتذر منه وتشكره على عفوه عنك والثاني تتعهد فيه بعدم التعرض لمثل هذه الأمور. وهكذا كان.

ولكنه في العام التالي يتهم من قبل أكابر أهل مكة بأنه قد تسبب في رسوب أبنائهم في امتحان الدروس الدينية التي هو المسؤول عنها في المعهد فيبعثون ببرقية للملك بعد أن طلب منه إعادة الامتحان مع التساهل في الأسئلة ورفض هذا الاقتراح مما اضطر الملك الى أن يطلب منه الخروج من مكة وتحدد إقامته في بلدته، وقد اختار الدوادمي بلد زوجته بدلا من بلدته (القراين) المجاورة لشقراء. واشتغاله بالبيع والشراء في المواد الغذائية. وقد عرفت مؤخرا وبالصدفة أن الذي كتب رسالة أهل مكة

★ كاتب من السعودية.

للملك بطلب إنصافهم من الجهيمان هو زميله وشريكه في تأليف المقررات المدرسية عمر عبد الجبار.

وخلال الحرب العالمية الثانية ينتقل الوزير عبدالله السليمان الى الخرج لإنشاء المزارع ويتحدى من يقول إن نجد غير ذات جدوى زراعية، فيغرس النخيل وينشيء المزارع من حنطة وأعلاف، ويفتتح مدرسة لأبنائه وأبناء البلدة بها. يتولى تنظيمها الأستاذ حمد الجاسر ويقترح أن يخلفه زميله السابق عبدالكريم الجهيمان، وهكذا اعتبارا من ١٣٦٢هـ يطلب من أمير الدوادمي تكليفه بنقل عائلته وأثاث بيته على أول سيارة تمر ببلدتهم الى الخرج حيث أدار المدرسة باقتدار. وصادف أن زار الملك عبد العزيز الخرج فأحضر طلابه وأنشدوا الأناشيد الحماسية والخطب الدينية والأدبية أمامه، مما سره وأعجب ولي العهد الأمير سعود الذي أبرق في اليوم التالي للوزير ابن سليمان أن يكلف الجهيمان بالتوجه للرياض لتدريس أنجاله.

وهكذا في عام ١٣٦٣هـ (١٩٤٣م) وجد في المدرسة شخصا واحدا هو (عبدالله العوين) فرتب وجهز المدرسة وبدأ بتدريس أبناء ولي العهد.. وانتهز فرصة العيد لزيارة أصدقائه بالخرج وما علم إلا بالشرطة تبحث عنه لتعيده للرياض فامتعض من هذا التصرف فكتب معتذرا عن الاستمرار بالمدرسة.

يقول أبو سهيل – أطال الله عمره – إنه بعد تركه مدرسة أولاد ولي العهد بيومين اتصل به الأمير سليمان السديري طالبا منه أن يتولى تدريسه وسافر معه للحج حيث أخرج من مكة مكرها ففرح بذلك فرحا شديدا إذ أنه سيرى أصدقاءه وزملاءه وتلاميذه.

ويروى نكتة بالمناسبة – بأن والدة سليمان السديري قد غضبت عليه إذ أنها علمت أو قيل لها إن ابنها يدخن فحاول إرضاءها بأن ذهب لها وعرف سبب غضبها فحاول نفي هذه التهمة عن نفسه بأن قال لها : «جعلي إذا كنت أشرب التتن يطلع مع خشمي فخافت عليه وقبلته وقالت بسم الله عليك لا يا وليدي».

وهكذا يعود بعدها للرياض بطلب من الأمير عبدالله بن عبدالرحمن شقيق الملك عبدالعزيز والذي طلب منه تدريس أبنائه، ذهب لهم في البر وقت الربيع – إذ أن الأمير بصحبة الملك بروضة خريم – فقال له اذهب لتلك الخيمة فستجد أبنائي بها فتول تدريسهم فوجد بالخيمة أكبر أبنائه يزيد وعبدالرحمن ومحمد، وهكذا بقي يدرسهم قرابة خمس سنوات. وقد استعان ببعض المدرسين المصريين وقد ساعده بالعمل في المدرسة ابراهيم الحجي. توطدت علاقته بتلميذه يزيد الذي تأثرت صحته فطلب من والده السفر الى مصر للعلاج ولشدة حب والده له طلب أن يرافقه بعض الخويا للسهر على راحته ولكنه رفضهم وقال إذا (كلش ولابد) فليرافقني أستاذي عبدالكريم الجهيمان.

فيحدث هذا السفر في حياة أبي سهيل تحولا كبيرا فنراه يقول في مذكراته (ص ١٦٢ – ١٦٤): «وقد أحدث هذا السفر الى مصر بالنسبة لي خاصة تحولات في تفكيري الاجتماعي وعرفت كثيرا من الشخصيات البارزة في الدولة.. وبما أن هذه السفرة هي أول سفرة في حياتي خارج بلادي.. فقد رأيت فيها الكثير من الأمور التي منها ما أحببته .. ومنها ما كرهته .. فقد خرجت من مجتمع محدود يعيش عيشة محدودة.. عيشة الكفاف والعفاف وإذا بي في أيام قلائل أرى نفسي في مجتمع يموج بمختلف التيارات والرغبات والصراع في سبيل العيش بين الكبار والصغار والفقراء والأغنياء.. وبالجملة فقد استفدت مما سمعت واستفدت مما رأيت .. وعرفت مسالك الخير ومسالك الشر في هذا المجتمع الجديد الذي شاهدته، فكان الأول من نوعه في حياتي التي قاربت الأربعين عاما..).

وهكذا توثقت علاقته بالأمير يزيد الذي رافقه في سفراته بعد ذلك الى باريس حيث بقي هناك لأكثر من ستة أشهر تعلم أثناءها قيادة السيارات وأعطي رخصة للقيادة في باريس وأخرى عالمية. وتعرف على شخصيات كثيرة هناك وألف كتابا أسماه (ذكريات باريس) قدم له المذيع العراقي المشهور في إذاعة برلين بألمانيا أثناء الحرب العالمية الثانية يونس بحري، ثم واصلوا رحلتهم الى بلجيكا فهولندا فسويسرا فإيطاليا فالعودة للوطن عن طريق البحر.

عاد أستاذنا الجهيمان الى أرض الوطن بعد سفره الى عالم جديد ومختلف عما عاشه وعايشه وقد تعلم الكثير من اختلاطه بمختلف فئات المجتمعات من مصر الى أوروبا فأخذ على عاتقه مهمة التوعية للحاق بالركب والوصول الى أعلى المراتب وهذا لا يتأتى إلا بالوعي الاجتماعي، وبمجرد أن اتصل به صديقه عبدالله الملحوق الذي أسس شركة الخط للطباعة والنشر بالمنطقة الشرقية وطلب منه اللحاق به للمشاركة وإدارة الشركة، لبى الدعوة وطلبوا الترخيص بإصدار جريدة يومية فيقول بالنص: (وأرسلنا برقية باسم مطابع الخط الى ولي العهد سعود الذي كبر والده الملك عبدالعزيز.. فصار يتولى جميع شؤون البلاد.. ولا يعرض على والده الا ما يسره ويبهج خاطره) وجاءت الموافقة من سموه بإصدار هذه الجريدة باسم (أخبار الظهران).

وهكذا أخذ على عاتقه مهمة صعبة وكأنه يردد قول الشاعر:

قف دون رأيك في الحياة مجاهدا

إن الحيـــاة عقـــيدة وجهـــاد

فيقول في مذكراته ص ١٧٥ - ١٧٧ : (وصدر بعض أعداد هذه الجريدة من بيروت لأن مطابع الخط لم يكن لديها الاستعداد آنذاك لإصدارها .. أي طبعها.. فكنا نرسل المواد كاملة الى بيروت .. مقالاتها وأخبارها وإعلاناتها.. وبعد فترة قصيرة.. تولينا إصدارها من الدمام نصف شهرية مؤقتا، وكانت في بدايتها ضعيفة هزيلة كأي بذرة توضع في التربة.. وكأي عمل ينشأ من جديد.. ثم إنها كانت أول صحيفة تصدر في هذه المنطقة التي انتقلت أكثر مدنها من طور القرى الى طور المدن.. ثم إن أكثر القاطنين فيها هم عمال في شركة أرامكو.. ولكن أخبار الظهران بدأت تنمو وتكبر ويتسع توزيعها ويكثر قراؤها شيئا فشيئا.. لما يلمس القارىء فيها من صراحة في القول وإخلاص في علاج الكثير من المشكلات الاجتماعية والثقافية والسياسية. ولهذا فقد كانت موضع الثقة من الحكومة ومن المواطنين على حد سواء وظهر من بين هؤلاء العمال كتاب ومفكرون صاروا يغذون هذه الصحيفة بألوان من البحوث والمقالات المليئة بالوطنية والإخلاص.. والجرأة في بعض الأحيان. وقد اكتسبت من رئاسة تحرير هذه الصحيفة مكسبا معنويا كبيرا.. وكانت نقلة جديدة في حياتي الوطنية والفكرية .. حيث كان يرد الى هذه الصحيفة مختلف الآراء والاتجاهات التي منها ما يكون متزنا ومنها ما يكون مندفعا ومتهورا.. ومنها ما يكون مدسوسا فيه بعض الأفكار التي لا تتناسب مع محيطنا ومجتمعنا المحافظ الذي تسوده قيم وأخلاق توارثها الخلف عن السلف.. فإذا تجاوزها إنسان اعتبر شاذا.. فالحقيقة بنت البحث كما يقول المجربون في حكمهم التي يطلقونها في مجتمعاتهم.. وسارت الصحيفة على هذا المنوال حتى أصبحت موضع ثقة واحترام الجميع.. وكنت بصفتي مسؤولا عن هذه الصحيفة.. ومسؤولا عن جميع ما ينشر فيها.. كنت أنخل ما يرد إلي من بحوث ومقالات وأخبار فأعرف منها مختلف التيارات التي تعيش في المجتمع أو يعيش فيها المجتمع أو بعض فصائل المجتمع..)

ويقول في موضع آخر من مذكراته ، ط٢، ص ١٧٧: (..ولكن بعض المواطنين يطالبوننا بحرية واندفاع الى الأمام أكثر مما نحن عليه سائرون .. بل يريدوننا أن نقفز في درجات سلم أهدافنا قفزا .. فنحاول أن نفهمهم بأن القفز قد يعرض الى السقوط وأن الاتزان هو الطريق الأسلم والأحكم..).

ومع هذا التشدد في الحذر والاتزان إلا أنه لم يسلم ففي نهاية السنة الثانية من عمر الصحيفة - أخبارالظهران - ١٣٧٦هـ يصله مقال يطالب بتعليم البنات ورغم أنه لا يعرف كاتبه إلا أنه يؤيد ما جاء فيه ولهذا نشر المقال وتحمل مسؤوليته بكل شجاعة، وقالوا إما أن تدلنا على كاتبه أو تتحمل مسؤوليته، وإن الدعوة لتعليم الفتيات أمر سابق لأوانه. ولهذا يقول في مذكراته، ط٢ ص ١٨٠ (.. وكانت النتيجة أن أوقفت عن العمل .. وأوقفت الصحيفة عن الصدور.. وأوقف رئيس تحريرها في غرفة منفردة طولها مثل عرضها أربعة أمتار تقريبا في أربعة.. وفيها شباك واحد قد أغلق وأحكم إغلاقه.. وضرب في جوانبه الأربعة عدة مسامير...)

وقد بقي على هذه الحال واحدا وعشرين يوما ولم يشعر ذات يوم إلا بالجندي يفتح له الباب فجأة ويقول له خذ فراشك واذهب الى أهلك.. هكذا بلا سؤال ولا جواب ولا تأنيب ولا عتاب.. !! (كما يقول).

لقد تتبعت الأعداد الأربعة والأربعين من صحيفة (أخبار الظهران) والتي رأس تحريرها أستاذنا الجهيمان فكان كمن يحمل مشعل الإنارة ليضيء الطريق للجميع حكومة وشعبا وقد رحب واستبشر وبارك صدور الصحف التي لحقت بأخبار الظهران وهي (الفجر الجديد) وصدر منها ٣ أعداد في النصف الثاني من عام ١٣٧٤هـ، ورأس تحريرها الأخوان أحمد ويوسف الشيخ يعقوب. ثم مجلة (الإشعاع) للأستاذ سعد البواردي والذي صدر منها ٢٣ عددا وصار لها ما صار لأخبار الظهران. وأخيرا مجلة ثم جريدة (الخليج العربي) الذي بدأ بإصدارها ١٣٧٥هـ الأستاذ عبدالله أحمد شباط وعمل معه بعد ذلك محمد أحمد فقي ثم علي أحمد بوخمسين واستمرت حتى عام ١٣٨٣هـ فتنقلت بين المطابع في الدمام فالرياض فجدة ثم العودة الى الخبر بالمنطقة الشرقية حتى صدور نظام المؤسسات الصحفية فتوقف.

وأخيرا فأستاذنا ووالدنا أبو سهيل يعد رائدا وبحق للصحافة بالمنطقة الشرقية مثلما يطلق على صديقه ورفيق دربه علامة الجزيرة الشيخ حمد الجاسر – يرحمه الله – رائد الصحافة والطباعة بالمنطقة الوسطى.

وعاد للرياض فور الإفراج عنه ليعمل بوزارة المعارف مديرا للتفتيش ويصدر مع مجموعة من الأدباء من الوزارة مجلة (المعرفة) ثم يطلب سمو وزير المالية والاقتصاد الوطني الأمير طلال بن عبدالعزيز استعارة خدماته الى وزارته فيصدر منها مجلة (المالية والاقتصاد) وفي هذه الأثناء يكلفه صديقه الشيخ الجاسر بالاشراف على جريدة (اليمامة) أثناء سفراته المتعددة، إضافة لمشاركاته المستمرة بالكتابة بها تحت عنوان (أين الطريق). وكذا اشرافه ومشاركته مسؤولية تحرير صحيفة (القصيم) وكتاباته الدائمة بها تحت عناوين مختلفة مثل (المعتدل والمائل) وغيرها، ونجد أن الشيخ عبدالله بن خميس يكتب له راجيا أن يطلع على مواد مجلة (الجزيرة) قبل نشرها ليعتبر رأيه نهائيا في إجازة موادها – شهريا – واعتبر أن قمة بل أشهر عمل قام به هو تفرغه سنوات لرصد الذاكرة الاجتماعية الشعبية وتسجيلها وجمعها بعشرة آلاف مثل شعبي وشرحها والتعليق عليها وطبعها في عشرة مجلدات الى جانب (الأساطير الشعبية). في خمسة مجلدات أخرى والمترجمة حديثا للغة الروسية.

ويذكر في مذكراته ص ١٩٩: (.. وكل تلك المقالات، ونيابة التحرير لا نأخذ عنها أي مقابل مادي.. وإنما نقوم بها على أنها واجب وطني وكان جميع الكتاب من أمثالي في تلك الفترة لا يأخذون أي مكافأة على ما يكتبون.. فليس هناك كتاب محترفون وإنما هم كتاب وطنيون متطوعون.. هدفهم الصالح العام .. لوطنهم ولمواطنيهم.. وخدمة لحكومتهم الفتية).

كما يقول إنه يتبع سياسة في كتاباته فيقول : (..لدي فلسفة خاصة استفدتها من تراثنا الماضي وهي : إذا أردت لكتابتك أن تكون مؤثرة وتؤدي الى المطلوب.. فيجب أن تكون حارة جدا أو باردة جدا.. إما أن تكون فاترة.. فهذا هو الشيء الذي لا قيمة له.. وهو يمر غالبا دون أن يحس به أحد ولن يكون له أدنى تأثير..).

هذه لمحة صغيرة وإضاءة بسيطة لجزء من حياة الأستاذ عبدالكريم الجهيمان – أطال الله عمره وأبقاه – كنت أثناء سفري معه والتي امتدت تلك السفرات في الداخل والخارج لأكثر من ١٥ مرة – أتناقش معه ويتباسط معي فأتجرأ عليه وأقول له : هل لو كنت مازلت على حالتك الأولى تسكن ببيت الأخوان وترتاد تلك الأسواق وتختلط بالأشخاص أنفسهم فقط هل تبلغ بك الجرأة أن تنقد الركود السائد؟ وتهز المجتمع كي يفيق ويسير بالطريق الصحيح ويعرف دوره وما له وما عليه ؟ أو أن سفراتك المتعددة والطويلة لمصر وفرنسا وهولندا وسويسرا وغيرها في هذا الوقت المبكر هي التي ساهمت بتفتحك بعد اطلاعك على أوضاع المجتمعات الأخرى، وقررت (أن تضيء شمعة خيرا من أن تلعن الظلام).

بين حلم الشاعر و الواقع المتردي

قراءة في قصيدة «طائر الفينيق» لعبدالقادر الحصني

خير الله سعيد ★

ظروف كتابة القصيدة:

لعبت احداث حرب الخليج الثانية ١٩٩١م، دورا مهما في بلورة رؤى كثيرة عند اكثر من مثقف عربي. فلقد انشق الواقع الثقافي العربي في اكثر من اتجاه، الامر الذي كشف معه تجليات الموقف القومي وتناقضاته في اكثر من بلد، وبالتالي اصبح «الموقف الذاتي» الفردي بشكل خاص، علامة دالة على الموقف التاريخي للمبدع، واتساق هذا الموقف من الحالة الراهنة، الخاضعة بتجلياتها الى الموقف السياسي الرسمي في هذا البلد او ذاك، وهذا مما زاد الطين بلة فراكم المعاناة، واصبحت مركبة في قلق الشاعر وروحه، لذلك انطوت هذه التراكمات داخل النفس، وراحت تعتلج في ذات الشاعر، حافرة لها اخاديد حادة في الذاكرة، وضاغطة بشكل حاد على وعي المبدع، بحيث انها اصبحت حالة آسرة، لا يمكن الفكاك منها الا بالافصاح عنها، ومهما كانت النتائج، وبغية تحويل هذه المعاناة والمكابرة الى ابداع ثقافي، لابد من اختيار لحظة مناسبة، وحالة نفسية ارقى من تلك الحالة التي ولدت تراكم القصيدة، وهو ما ادركه عبدالقادر الحصني بحسه المرهف، وثقافته الواسعة، ومعرفته الجيدة بأسرار بلاغة الشعر، وعوالم المرسل من القصيد، ناهيك عن صبره الطويل وأناة باله الاطول، فلقد مرت على حالة «تخمر» تلك القصيدة اكثر من ثماني سنوات، أقول هذا لاني على صلة وثيقة بالشاعر، وملازمه بشكل شبه يومي، عندما كنت بدمشق، ولم يبح لي منها بشيء، حتى ساعة خروجي من دمشق عام ١٩٩٣م، ومن هنا تحديدا، احصر الفترة الزمنية لولادة هذه القصيدة.

العناصر المؤثرة في كتابة القصيدة:

كما أشرت، بأن الشاعر ذو حس مرهف، ومتابع جيد لحركة الثقافة العربية، وتحديدا في مجال الشعر العربي، فهو مطلع بشكل واسع على التراث العربي- الاسلامي، ومتأثر بالادب الصوفي، لا سيما أدب النفري، وابن عربي، الى حد بعيد، ناهيك عن المامه بحركة التجديد الشعري في العصر العباسي، والعصر الحديث اضافة الى معاصرته للتيارات الثقافية، بكل تلاوينها، وله موقف واضح من «حركة الحداثة الشعرية»، ثم انه يدرك- بشكل معرفي- التلاعبات السياسية والايديولوجية، وقد ابتعد عنها، وانحاز للابداع الشعري، بشكل لا لبس فيه، وعندما انكشفت اسرار السياسة الامريكية في حرب الخليج، وسقطت ورقة التوت عن عورة رواد- العالم الجديد- وسحب هذا الشرخ أذياله على حركة الثقافة العربية المعاصرة، فقمعت اصوات الحرية، وظل التاريخ العربي «مركونا» على رف النسيان، لكن هناك قلة قليلة من المثقفين العرب ادركوا سر الحالة، وانتبهوا الى حركة التاريخ، وقلبوا صفحاته على اكثر من وجه، وعرفوا معنى ان تكون- بغداد أو دمشق او القاهرة المعزية- شاهدة أبد الدهر على وجود أمة وحضارة، ومن هذه الزاوية تحديدا كان التأثير الاوضح في مؤثرات القصيدة.

ولا يخلو الامر - من حيث تأثيراته- على مواقف بعض

★ كاتب عراقي يقيم في موسكو.

الادباء في تلك الاحداث مسار وعي الشاعر والقصيدة بأن معا، وعبدالقادر الحصني يدرك ذلك جيدا، وقد انعكس هذا الامر فيما بين سطور القصيدة.

كما أن المكان- هو الآخر- يحظى بنصيب واضح من تأثيراته في بنية القصيدة وتداعياتها وزمن اطلاقها ولحظة التفجير. فهوامش الحالة تشير الى ان القصيدة ألقيت في مهرجان المربد الشعري الرابع عشر، في بغداد في ٢٤/١١-١/١٢/١٩٩٨م، والمتتبع لمهرجانات المربد الشعري- تاريخيا- يدرك الدلالة الرمزية للمكان، وفي نفس الوقت يعلم خصوصية تلك القصائد والمطولات التي تنشد هناك، فالتوقيت، والمكان، لعبا دورا هاما في المؤثر الايجابي في لحظة اطلاق القصيدة- وعلى حد علمي- ان الشاعر لم يلقها- قبل المربد- في مكان آخر. فقد اراد ان تكون تلك المطولة في ذلك المكان تحديدا، ومنها يحدو الركب للانشاد في أماكن اخرى.

تحليل بنية القصيدة:

ينطلق الشاعر عبدالقادر الحصني في قصيدته تلك، من رؤية تاريخية، ذات بعد اسطوري، رابطا اسم بغداد بأساورها التاريخية، ومن ثم يلصق الاسم بـ«طائر الفينيق» الذي لا يمكن ان يختفي، وان مات- مؤقتا- حيث انه ينطلق من الرماد بقوة أشد، وتحليق أعلى، ومن هذه الرؤية الاسطورية اراد عبدالقادر الحصني القول بأن بغداد الحضارة، وبغداد الثقافة، وبغداد التاريخ، هي كطائر الفينيق، يستحيل قتله او اخفاؤه عن أعين الناس، فهو كامن في الاسارير النفسية، وخالد في الرؤى، ومتسرمد في الاحاسيس.

ومن التسمية جاء وزن القصيدة، حيث يجنح الشاعر عبدالقادر الحصني الى «اوزان الشعر الحر» كي تبقى مديات القصيدة مفتوحة في كل الآفاق، ويظل يدور في ضجيج تلك القصيدة، دون ان يخرج من سياقاتها الوزنية، ودون ان يقيد رؤاه بقيد الوزن الواحد، الامر الذي قد يضعف من شاعريته، ومدارات خيالاته، او بنية مفردته في سياق الجملة الشعرية، لذلك اختار الوزن الذي يستجيب لهواه ويسمح لانطلاقاته، دون ان يؤثر ذلك في موضوعة المعاني ودلالاتها الرمزية، ورابطا ذلك في نسيج متوال ومتصاعد مع حركة الايقاع الشعري، مفتتحا الكلام بفعل الحركة «اطوي» ومستندا على حرف «الدال» في ارتكاز فني، يظهر فيه- صنعة الشعر- في كل مقطع شعري.

يقسم عبدالقادر الحصني، قصيدته «طائر الفينيق» الى خمسة مقاطع شعرية، تحمل خمس رؤى، تنسجم بدلالاتها الرمزية مع الواقع العربي الارهن، منظورا اليه من زاوية تاريخية، ومتحدثا عنه بألغاز واحاجي يفهمها القارئ النبيه، حيث الاشارة افصح من العبارة، يقول في المقطع الاول:

«أطوي درج الليل... واصعد نحو نجومي
بخطى يهديها قلب من فينيق
ينهد».

«أطوي درج الليل... واصعد» تستوقفك هذه العبارة الشعرية بكناياتها ودلالاتها، «فدرج الليل» هو الظلام الحالك المحيط بسماء بغداد - اكثر من غيرها- والذي يعني ابعادا كثيرة في الدلالة الرمزية، وبالتالي، تشكل عملية الاختراق للحصار الليلي، رؤية فكرية وفنية، متجاوزة حلكة الليل، نحو أفق اعلى، ملئ بضياء مشع تختزن في طياتها احلاما كبرى. فالمجاز في هذه الجملة الشعرية يفصح عن ذلك، بالاستناد لبقية المقطع الشعري «وأصعد نحو نجومي» ففعل الصعود، هو تجاوز للحالة الراهنة، وبالتالي السير نحو هدف هو «النجوم». وهذا السرى الليلي، المحفوف بالمخاطر ينطلق واثقا من ان «مركبة السير» طائر الفينيق، تسير دون وجل او خوف، رغم التعب والتنهد، حيث ان صورة هذا الطائر الاسطوري، يضفي الشاعر عليها جمالا ابهى عندما يقول:

«مفترعا بجناحيه الابعاد،
قدماه موشاتان بظل سماء
وقوادمه مكحول ما يتداخل منها في الليل
ويطلع من غرته غار
في هيئة شمس
تبزغ ملء عيوني»

ورسم الصورة والتحليق للطائر بهذا الشكل، هو شكل بغداد الذي يراه الشاعر ويريده، بل يحلم به اكثر، كي يبقى بسطوته المعهودة عبر التاريخ.

«مفترعا بجناحيه الابعاد»

ورغم هالة الخوف هذه، الا انه يظل أجمل برؤيا الشاعر، حيث يريد ان تكون «قدماه موشاتان بظل سماء»، بمعنى ان هذه السطوة والجبروت، لا يصح ان تكون قائمة، فوشي الأقدام بظل السماء، هو حالة السلام والصفاء، ذات الزرقة الآسرة، الخالية من الحروب، لذلك جاءت اسقاطات الرغبة هذه بأن يكون شكل الطائر بالصورة التي رسمها الشاعر «يطلع من

غرته غار»، علامة النصر، ويتحول هذا «الغار» الى هيئة «شمس» تملأ كل العيون، وليس عيون الشاعر وحده.

في لجة الصورة الشعرية المنداحة من خيال الشاعر ورؤياه، تنساب حالة من «الوعي الذاتي» للفرد والمجتمع، يتحدث عنها الشاعر بلهجة خطاب مبطن، يحمل في طياته رؤى سياسية، يتجسد ذلك في المفردات التالية: «هذا ما يحسبه الجبناء جحيما يعروني... الخ» والشاعر أراد، بل صار موقفه متعاطفا مع الحالة، لا سيما وانه شهد نيران الغارات الأمريكية على بغداد، فالموقف الشعري هنا، افصح عن ذاته، بشكل سياسي، اضعف الصورة الشعرية في بنية المقطع الأول من القصيدة، لانه دخل في شبه مباشرة، واعتقد ان حالة الدخول هذه، تعللها الحالة الجاثمة على صدر الشاعر في تلك الفترة، ومن ثم هي حالة الدفق الأول للشعور الذاتي، وعلاماته الاولى لتكوين القصيدة.

في المقطع الثاني من القصيدة، يغور الشاعر بعيدا في اعماق التاريخ ليصل الى ربط محكم بين حالة- الدمار- والنهوض الاسطوري، مستندا الى التراكم الحضاري الذي شهدته بلاد الرافدين، ليؤكد استحالة إحالة طائر الفينيق الى دمار او فناء، مشبها طائر الفينيق هنا بالشعب العراقي ذاته، وليس بغداد وحدها، فهو ينتقل من حالة الصعود الاولى«نحو النجوم» الى حالة الهبوط الاولى، والتي انطلق منها الصعود الأول، ألا وهي «الالواح السومرية» بمعنى انه لا يمكن لحالة تحليق في سماء العلا دون مركز حضاري، يسمح لهذه الحالة بالديمومة والبقاء، ولذلك يكرر الشاعر الاستهلال الشعري في كل مطلع، لتوكيد حالة الصعود، وبشاعرية ارق، وصورة أوضح، مع الحفاظ على نسيج البنية ووحدة الايقاع الشعري، فهو يقول:

«أطوي درج الليل واصعد

أحمل بين يدي جذاذات من ألواحي

مسطور فيها آلهة

تســـع الكـون

وعمق جراحي»

الصعود - هنا - في المقطع الثاني، كان بـ« جذاذات» من الألواح السومرية، وليس بكل الالواح، اقتصرت على ذكر «الآلهة الاولى» للبشرية، لأن هذه الجذاذات «تسع الكون» وتسع عمق الجراح الذي عاناه هذا الشعب من الويلات عبر تاريخه الطويل، والشاعر هنا أراد الافصاح عن أن مركز الحضارة البشرية، عندما يضرب بآلة تدميرية، هذا يعني ان الحضارة كلها مهددة، لاسيما حضارة الشرق الأوسط، على اعتبار ان العالم كله يعرف ان «التاريخ يبدأ بسومر»، وعندما يضرب مهد تلك الحضارة، فان البربرية الغربية، ذات الوشم الامريكي، هي المرشحة للصعود؟! ولذلك أراد الشاعر ان يعلن عن هذه الحقيقة، وأثبت القرينة في ذلك من خلال وجه التناقض الحضاري القائم بين الحضارة البابلية «أم الحضارات» وبين الحضارة الامريكية المدمرة للحضارات، وهذا ما يجليه التساؤل في المقطع الثاني:

«من قبلي، من وجدان الموت

استخلص حلم خلود الانسان

ومن اشترع العدل،

ولما دنسه الظلم

تطهر بالطوفان»

البيت الأول يحيلنا الى مسألة «خلود الانسان» والكلمة الاولى لهذا الخلود، وأولى صحائف هذا الخلود انه «حلم جلجامش» في ملحمته البابلية الخالدة، ورحلة البحث وراء الخلود بعد مقتل «انكيدو». ترى أتعلم حضارة أمريكا طلاسم ملحمة جلجامش؟! هذا السؤال هو ما اخفته عبارة الشاعر وأراد دحض الادعاء الامريكي بحمايته لحقوق الانسان، من خلال التساؤل الثاني:

«من اشترع العدل»؟!

ومسألة «العدل» هذه قانونيا، وتاريخيا، وحضاريا، اوجدها اهل بابل بالعراق، منذ القدم، قبل حوالي (٣٥٠٠ سنة ق.م)، ودونها بأقدم المدونات الحضارية في «مسلة حمورابي» الشهيرة. وعملية ايرادها بالنص الشعري، هي شاهد ادانة تاريخي ضد من يتقولون بأنهم «اهل العدالة» وأسبق بالزهور، وبغية اقرار حالة العدالة واسبقيتها التاريخية، فان الشاعر يورد توكيدا هاما، من التاريخ ايضا- هو مسألة «الطوفان» ويوظفه ابداعيا داعما تلك الحالة في المنظور الحضاري.

«ولما دنسه الظلم... تطهر بالطوفان»

وبغية فهم الحالة الحضارية لشعب العراق فان الشاعر ينطلق بتضاعيف النص الشعري، مسقطا- بشكل واع- تأكيدات الاحداث التي مر بها هذا الشعب على تلك البقعة الارضية المسماة «أرض الرافدين» كي يقول، ان الحضارة انبثقت من هنا:

«هذه آيات دمائي
كنت أريد لها ان تمضي
في جنبات الارض
مواكب فرسان، وشقائق نعمان
تفصح عنها الاعياد»

فالاحداث الدامية المتكررة في تاريخ العراق، ينظرها الشاعر بزاوية جمالية، وبلغة شعرية شفيفة، مستخدما- المجاز- لخدمة النص الشعري- وظيفيا- فأنهار الدماء جعلها «آيات» ومواكب فرسان، تنتشر كأوراد البردية الحمراء المسماة «شقائق النعمان» ثم يستطرد الشاعر بأحلامه ناطقا باسم العراق، وموظفا تداعيات الحلم للمستقبل، كجزء من تنبؤ الشاعر، بعد ان يستحضر احداث الماضي.

«كنت أريد الحرية للأنهار
ونخلا تخطب ود ذوائبه الامجاد
كنت اريد بلادا تسع الحلم
اذا كانت تسع الحلم بلاد»

وقبل ان ينهي الشاعر احلامه ورؤاه، يطلق تساؤلا عنيفا، معريا الواقع بذلك التساؤل، نازعا عنه كل قيد، يقول:

«هذه رؤياي،
وهذا ما كنت أريد
فماذا كان يريد الأوغاد»؟!

في المقطع الثالث، تهدأ عاصفة الشاعر بعض الشيء ويميل الى الدعة، جاعلا من حالة «العتاب» حالة للتساؤل مع الذات بنفس درجة الحلم، وبنرجسية اعلى، يستمد مشروعيتها من التراث الذاتي للأرض والتاريخ ولثقافة الشاعر نفسه:

«أطوي درج الليل واصعد
قدري ابعد
قدامي أهوال
أعرف اني منها حين أموت سأولد»

الموت والولادة هنا، هي الثنائية المدركة بوعي الشاعر، والمترابطة في نسيج الرؤية مع المقطع الاول، ضمن أبعاده الاسطورية، كي يبقى الشاعر محافظا على وحدة المعنى في المضمون، وقد لجأ الشاعر عبدالقادر الحصني الى توظيف مفردات التراث العربي في بنية نصه الشعري، دون ان يحدث أي شرخ في نسيج قصيدته من الناحية الفنية، ومحافظا على سبك المفردات في قالبها المطلوب، ومن ناحية المعنى، ظل كذلك متابعا لوحدة افكاره، فمن جدلية الموت والحياة يرسم للطبيعة منطلقا شعريا أخاذا، يقول:

«لا تبتكروا للبرق مراثي
غير هطول الأمطار
ولا تنتشلوا جسدي من بين سنابك هذا الليل الحالك
الا بالأقمار»

فالصورة المتولدة من اسرار الطبيعة يمازجها الشاعر بخياله، ويتناص فيها بالمعنى مع قول الشاعر العراقي «أحمد الصافي النجفي» حين يقول:

لا تزجوني بقبر... فانني
أبغض السجن ولو بعد مماتي

ولكن الصورة الشعرية عند عبدالقادر الحصني اصفى وأجمل، والمعاني خدمت الفكرة، ولكن بقية المقطع الشعري، يدخل فيها اسقاطات الحالة العربية، سياسيا، فهي تلح على وعي الشاعر وتضغط على قريحته، فلا يفلت منها- والنص اغلبه يحمل هذا الهاجس- وبغية تجاوز هذا المطب السياسي، يلجأ الشاعر الى «المونولوج الداخلي» مستخدما التراث الشعري العربي، ليمازج بين حالتين، بين حالة وعيه المعاصر- ضمن الواقع المعاش- وحالة الشعراء الجاهليين الذين سبقوه وعانوا مثله، من ذلك الوجع الاجتماعي، يقول:

«أنا فارسكم وأخوكم
أعدو معكم لو عوديتم
أقسم لو حزب الأمر
بأن ينهض من تحت رمادي الجمر
وان أستند الى الرمح المغروس بظهري
من افعال أياديكم
كي أحميكم
وأرى نفسي فيكم»

فضمن هذا الحوار المشبوب بالتساؤلات، يجعل عبدالقادر الحصني نصه الشعري مفتوحا على كل الاتجاهات، ويسمح للتأويل والمؤول بأن يقرأه بأكثر من مستوى، وهذه الحالة، قد توهم القارئ وتغريه بأن الشاعر يتكلم باسم «نظام سياسي معين» ولكن نهاية المقطع الشعري تنفي هذا الاحتمال التأويلي، فالصورة والفكرة تؤكدان على وحدة البعد الاجتماعي في منظوره التاريخي، وتؤكد حضور البعد القومي في وعي الشاعر وعمق القراءة للنص تؤكد بأن المتكلم عنه والمغيب، هو العراق شعبا وحضارة.

في بدايات اللامنتهى في تخيل العربي لامجاده التاريخية،

ينطلق المقطع الشعري الرابع من اصرار الشاعر- ضمن حالة المفكر به والمغيب- ليؤكد حضور العراق- جغرافيا واجتماعيا- وضمن خصوصية الانتماء القبلي في تشكيل الأرومة العراقية، تبرز تلك العزة للوجود، متكئة على تراث متراكم لمواقف كثيرة، مستمدة من هذا التراث أحقية الوجود، وبامتياز تاريخي، تقول بداية المقطع الرابع:

«أطوي درج الليل وأصعد

لا يثنيني هول عن رؤياي

ودربي

شأني ان ارفع صرحي، في زمن يتداعى

وأراهن... حين تدور شمول العزة

أن يشرب نخبي»

قراءة هادئة لهذا الاستهلال فرصة لأن يتأمل خفايا مضامين المفردات، حيث تبرز حالة الاصرار على المضي قدما في تحقيق رؤى طامحة للعلا، لا تثنيها الاهوال، لان الهدف المبتغى في تلك الرؤية، اكبر من أي هول، لا سيما وان زمن اللحظة القادمة في النص، يؤكد حالة التداعي والانهيار رغم ان الشاعر يدرك بأن هذا الزمن- حالة عارضة- حيث يستند في ذلك على رؤية تخترق الراهن صوب بوصلة الاتجاه المستقبلي، حيث يتنبأ الشاعر بصيرورة لحظة اكثر اشراقا من لحظة التداعي تلك، هي لحظة «شراب نخب الانتصار» وعلى أساس هذه الرؤية يؤكد الشاعر حضور- العراق، وقت ذاك- حيث يقول:

«أراهن... حين تدور شمول العزة

أن يشرب نخبي»

فسبق الرؤية هنا، توكيد جازم بحلول تلك اللحظة- لحظة الانتصار للعرب- وهذه الرؤية، بتقديرنا، يستنبطها الشاعر من تحليلاته للواقع العربي، اضافة الى عمق ثقافته حيث ان في هذه الرؤية بعضا من إسقاطات الصوفية، الذين قالوا: «ما لاح ثبت» فالتأسيس للفكرة من هنا يأتي، وعلى اساس العزة والوثوق بالانتصار القادم، يؤكد الشاعر، في النصف الثاني من المقطع الرابع، بأن العراق لا ولن يسمح بمرابطة خيول الاعداء في جنوبه او شماله، ولن يصبح «نخيل البصرة» مربط خيل الاعداء، رغم تفرده بمقاومة الاعداء:

«لن يربط نخل «البصرة» خيل الاعداء

وها أنذا منفرد كالسيف»

وعملية «التفرد» هنا، حقيقة واقعة في المنظور السياسي العربي بالنسبة للعراق، والصورة الشعرية للمشبه به (السيف) تعني انه لم يثلم بعد، ومازالت قوته كامنة فيه. وهذه الصورة الفريدة، استنبطها الشاعر عبدالقادر الحصني من قولة «عمرو بن معد يكرب الزبيدي»

ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فردا

وبغية تكثيف الحالة الوجدانية للعراق، فان الشاعر يستحضر شوامخ الدلالات التاريخية، من أسماء ورموز وحواضر واحداث ووقائع، رابطا اياها بلحظة التاريخ المعاصرة، ليدين بالاولى الثانية، ومن ثم يعلن صرخة الرفض لما هو قائم في الوجدان العربي، نتيجة التخلي عن ثوابت الماضي، كنشيد لا زال يخامر المخيلة العربية، يقول:

(ألا أبلغ «سيف الدولة» حزني

ومرارة ان يحدث ان ألقاه

ولا ألقى «حلب».. ولا «المتنبي)

هنا - الاسقاط التاريخي- واضح الدلالة والادانة (سيف الدولة والمتنبي) والعلاقة التاريخية القائمة بينهما. ومرامي الشاعر عبدالقادر الحصني في هذا الإسقاط، أكثر عمقا وبعدا، لتجسيد حالة الشعور القومي، اضافة الى انه اراد ان يدين «الشعراء والأدباء» من خلال شخصية ثقافية هامة، تلبسها هو في هذه اللحظة، هي شخصية المتنبي، وخاطب الزعماء العرب بشخصية (سيف الدولة)، وليس جزافا ان يختار «سيف الدولة الحمداني والمتنبي» بل هو اسقاط موظف بدراية وحنكة وبعد مرمى لشاعر يعرف هدفه، حيث انه ادان لحظة الصمت العربي المعاصرة- ثقافة وسياسة- وهي تشاهد ما يحل بالعراق، لذلك ادان هذه اللحظة بصراحة اللفظ لا بمرمزاته، قال:

«ما أطول هذا الليل العربي

وأنفد صبري

حين يكون الصبر مخاضا

ينتظر الميلاد»

ولحظة انتظار «الميلاد» هي الحلم الذي يلهج به الشاعر، بل يسارع في انضاجه، من خلال تحفيز ذاكرة المتلقي العربي، سياسيا كان أم ثقافيا، ليشعر هو بطول «هذا الليل العربي» ويعزف- بنفس الوقت- على وتر «العربي لا ينام على ضيم».

× × ×

× في المقطع الخامس والاخير من مطولته، ينطلق عبدالقادر الحصني من مسألة «التفاخر العربي» كمفهوم سيكولوجي،

ثقافي، ساهم ومايزال يساهم في بنية الشخصية العربية، بل يمكن القول، انه من الثوابت في وعي الانسان العربي، ومن هذا الثابت العام، يعرج صوب «الثابت الخاص» في الشخصية العراقية، ناظرا اليها من زاوية بدء الحضارة البابلية، وصولا الى لحظة السقوط العربي المعاصرة، ليؤكد الفرادة والتفرد في ذلك «التفاخر» المبني على أسس التاريخ يقول:

«أطوي درج الليل وأصعد

زاقورات عالية، وجنائن علقها أهلي

بين الأرض وبين الله

جنات من اعناب ونخيل،

لن تظمأ... وهي شفاه

تتصبى ما في الغيم من الأمواه»

مسألة الصعود دائما قائمة في وعي الشاعر وهو يتحدث بقصيدته عن شعب العراق، ومحورية الصعود، هي الثابت المطلق في تصوراته لهذا الكيان الرافدي، والقصيدة تنطلق في محورية الرؤيا من بدء التكوين وتسطيرها في الألواح السومرية، وحتى تعرج المسارات وانكسارها- راهنا- الا ان الشاعر يرفض هذا الانكسار ويعود به- للتجاوز- الى أوابد التاريخ القديم، كشاهد حضاري قائم، يرفض ويدين لحظة السقوط الراهنة، باعتبار ان تعاقب الأحداث والدهور، لم يمح حضارة هذا الشعب، ومن هنا تحديدا، كان تعريج الشاعر على الخصوصية العراقية، لا سيما وهو يستحضر- بهذا التوكيد- حضارة «الأكاديين» سكنة بابل الذين بنوا «الزقورات والمعابد والجنائن المعلقة» وقائدهم- سرجون الاكادي- ذاك الذي أتى باليهود سبايا من أورشليم الى بابل، ليجعلهم عبيدا لأهل بابل، ولذلك يقول الحصني:

«وجنائن علقها أهلي... بين الأرض وبين الله»

ومن هذه المنطلقات التاريخية القديمة الى حالة العراق الراهنة، ينطلق الشاعر على الدوام من اشراقات أهل بابل، ليؤكد تواصلية التاريخ عندهم، فالراهن القائم لحظة عابرة، ولذلك يومئ الشاعر الى الافق المتلألئ المضاء بآلاف المصابيح:

«من شرفاتي تتلامح آلاف الأنجم

عارية ... إلا من أشباه غلائل

تقطر ضوءا، من بياض وسواد

مثل الجنيات أراها،، تنقلب الى مدن في عيني

تحاول أن توقعني في شبك مما يتماوج

بين مريد ومراد»

وحتى لحظات الشك الأخيرة، والتي يتوقعها الشاعر، والتي قد تحاول الايقاع به، بين ترغيب وترهيب، يفرزها بعمق وادراك، حيث إن حالة «التماوج» هي موقف «انتهازي» وقد يكون غير مدرك عند بعض «المريدين» ولكنه مدرك عند اصحاب الارادة السياسية، فهو «مراد» لذلك ينتبه الشاعر وينبه- بنفس الوقت- الى تلك الألاعيب، بحس يدرك الفارق بين الألفاظ وخبايا الكلمات ومضمراتها، ويصوغ ذلك بجملة بلاغية رائعة من الجناس.

وعندما يدرك الشاعر هدفه المقصود بالعبارة تلك، ينطلق الى تحليقه الدائم نحو الصعود، متخذا من رمز «بغداد» احجية مفهومة المراد، ليدلل بها على معنى الخلود لتلك المدينة، فيقول في اتمامة المقطع الخامس:

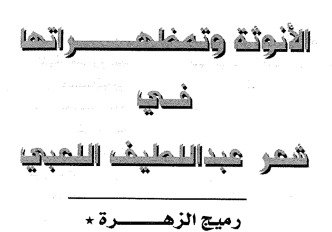
«لكني أطوي درج الليل وأصعد

أصعد ... حتى لا أنجم أعلى

من بغداد»

كم هي موفقة تلك القفلة التي أنهى بها الشاعر الحصني قصيدته، والغريب في الأمر انه لم يسمها «بغداد» رغم ان سياق القصيدة ومعانيها ومضمراتها ورموزها ودلالاتها، تشير الى ذلك. وبتقديرنا، انه اراد ان يتجاوز لحظة المباشرة، من جهة، ومن جهة ثانية اراد ألا تؤول قصيدته في المدح، بل تركها تحكي عن حالة تفرد مطلق، ذي خصوصية، وبالتالي، كان احكام النسيج الفني للقصيدة، يرتضي بكل طواعية حرف «الدال» ليتم شكل البناء الذي بدأه في أول الكلام.

نشر الزميل - عبدالقادر الحصني- قصيدته «طائر الفينيق» في مجلة «المعرفة» السورية، العدد/٤٢٨/ أيار - مايو - ١٩٩٩م- ونظرا لمعرفتي الوثيقة والقريبة بظروف كتابة هذه القصيدة، رأيت من الواجب تسليط الضوء عليها من بعض الجوانب، خدمة للقصيدة من جهة، ومن جهة ثانية، معرفة ابعاد رؤية الشاعر ورؤاه في تلك السيمفونية الجميلة.



الأنوثة وتمظهراتها في شعر عبداللطيف اللعبي

رميج الزهـــرة ★

شغلت حقيقة النفس البشرية العقل الانساني منذ القدم، وكأنه لم يتقبل مسألة الفصل فيها بين الذكورة والأنوثة. لذا لجأ الى خلق الأساطير التي تفترض ثنائية الجنس بتنصيب آلهة تجمع بين مظاهر الأنوثة ومظاهر الذكورة.

ومع ظهور علم النفس، اتجه العلماء الى القول بأن الفصل بين ذكورة وأنوثة النفس البشرية فصل تعسفي يضر بالانسان ويقلص من طاقاته الابداعية. وقد أبرز العالم النفسي السويسري جوستاف يونغ أن أحد النماذج القوية المؤثرة في الرجل هو ما أسماه بأنيما وعرفه بكونه الظاهرة الأنثوية في الوجود وفي المقابل يوجد في نفس كل امرأة جانب ذكري خفي لكنه فاعل سماه بالأنيموس. (١) وجاء العلم الحديث ليؤكد هذه الثنائية الجنسية في النفس البشرية. تقول الدكتورة نوال السعداوي في كتابها «الأنثى هي الأصل» : «المعروف بيولوجيا وفيزيولوجيا أنه ليس هناك من هو ذكر خالص مئة بالمئة ومن هو أنثى مئة بالمئة. بل إن الأعضاء الجنسية والهرمونات الجنسية في كلا الجنسين تتداخل. ويحتفظ الرجل ببقايا أعضاء أنثوية منذ كان جنينا وتحتفظ المرأة ببقايا أعضاء ذكرية منذ كانت جنينا وتجري في الجنسين في مختلف مراحل العمر هرمونات مؤنثة ومذكرة.»(٢) واذا كانت العلوم الحديثة تؤكد كلها على الازدواجية الجنسية للنفس البشرية، فإن تجاهل هذه الحقيقة بتقسيم النفس الى أنوثة خالصة وذكورة خالصة يعود، في رأي العلماء، الى العوامل الاجتماعية والثقافية والتربوية التي تلعب دورا مهما في تحديد أنوثة المرأة أو ذكورة الرجل. (٣) انطلاقا من المعطيات السابقة نطرح التساؤل التالي:

اذا كان الابداع في جوهره تعبيرا عن النفس البشرية ودواخلها المتشعبة ومعانقة للحرية المطلقة، فهل يمكنه أن يتحقق في غياب تكامل هذه النفس البشرية بعنصريها الذكري والأنثوي؟ يجيبنا عن هذا التساؤل الدكتور عبدالستار في كتابه «آفاق جديدة لدراسة الابداع» حيث يقول: «.. وتحقيق الابداع أو الاستعداد له يحتاج الى تحقيق توازن مماثل بين تقبل الدور الذكري أو الأنثوي على السواء.» (٤) ومن هنا يخلص الى أن المبدع يكون أميل الى التعبير عن مظاهر الجنس الآخر. ويشير في هذا الصدد الى أن «المبدعين من الذكور يظهرون – بمقارنتهم مع غير المبدعين – قدرة على التطور بخصائص شخصياتهم ترتبط بالتعبير عن الأنوثة مثل الحساسية المرهفة والتعبير عن المشاعر والاهتمامات الجمالية والعاطفية.»(٥).

انطلاقا من هذا التصور للابداع سأتناول مظاهر الأنوثة في شعر الشاعر عبداللطيف اللعبي. ذلك أن القاريء المتأمل في كتاباته بشكل عام وفي شعره بشكل خاص يجد هذه الظاهرة لافتة للنظر، مما يدفع الى القول بأن التعبير عن هذا الجانب الأنثوي هو تعبير واع، ولربما مقصود كتحد للمجتمع الذي يصر على أن يشطر الانسان الى شطرين منفصلين تمام الانفصال عن بعضهما البعض يقول الشاعر في قصيدته «مدح الهزيمة»:

أود أن أستسلم
نفسا وجسدا
مثل امرأة
مثل رجل

★ كاتبة من المغرب.

اعتنق الحب (٦)

فالحب هنا مرتبط باستسلام المحب كلية، نفسا وجسدا، للمحبوب بغض النظر عن جنسه. في حين أن الاستسلام في الحب يعتبره المجتمع صفة من صفات الأنوثة الخالصة، لأنه مرتبط بالضعف وبحاجة المرأة الى الرجل الذي يشكل الطرف الأقوى في المعادلة. ذلك أنه العنصر الفاعل نفسيا وجسديا. فالشاعر هنا يود لو أنه يكشف الجانب الأنثوي فيه باستسلامه للمحبوبة وإبراز ضعفه أمامها. ذلك الضعف الذي يدفعه المجتمع الى كبته ليظل الحاجز قائما بين الرجل والمرأة وليظل كل منهما يعتبر الآخر غريبا عنه ولغزا محيرا يصعب فك رموزه...!

وكما أن الشاعر يرفض أن تكون صفة الاستسلام مقصورة على المرأة وحدها، كذلك يرفض أن تكون صفة الرقة مقصورة على المرأة دون الرجل الذي جعل المجتمع الخشونة من نصيبه.

أرسلنا لحانا وشعورنا

لكي تكون الرقة أيضا

من صفات الذكور(٧)

إنه يرفض الفصل التعسفي الذي يمارسه المجتمع على النفس البشرية بجعله الرقة من صفات الأنوثة والخشونة من صفات الذكورة. وبناء على هذا الفصل، يعيب على الرجل حساسيته ورقة مشاعره كما يعيب على المرأة حزمها وقوة إرادتها معتبرا الأول ناقص الرجولة والثانية ناقصة الأنوثة. لهذا يريد الشاعر أن تكون الرقة أيضا من صفات الذكور ومن ثم، وبطريقة غير مباشرة و أن تكون الخشونة أيضا وبما تحمله من دلالات اجتماعية، من صفات الاناث. يريد أن تكون هذ الصفات مجتمعة في كل من الرجل والمرأة حتى يكون كل منهما كاملا نفسيا وبالتالي انسانيا كما يؤكد على ذلك الفيلسوف نيتشة في حديثه عن خصائص كل من المرأة والرجل والعلاقة بينهما عندما يقول: «للنساء قوة الإدراك وللرجال الحساسية والانفعال .. غالبا ما تندهش النساء، وبشكل سري، من التعظيم الذي يكنه الرجال لحساسيتهن. مع ذلك، وأثناء اختيار القرين، يبحث الرجال قبل أي شيء آخر عن كائن ذي قلب طيب وعميق فيما تبحث النساء عن كائن لامع ذي حضور ذهني وفطنة. هكذا نلاحظ أن الرجل يبحث عن الرجل المثالي وأن المرأة تبحث عن المرأة المثالية: أي كل منهما يبحث عن تمام سماته الخاصة وليس عن مكمله.» (٨).

إن الشاعر يحس بهذه الصفات الأنثوية في داخله فيعبر عنها بشكل طبيعي ودون أية عقد اجتماعية بل ويذهب في التعبير عنها الى درجة الالتحام بالأنثى في صورة الأم إذ يقول:

اليوم، حين أكون وحيدا

أقلد صوت أمي

بالأحرى، تتكلم أمي بلساني

بشتائمها، بلعناتها، بكلامها البذيء

بسيلها الضائع من أسماء التصغير

بكل هذه الكلمات المهددة بالانقراض

لم أر أمي منذ عشرين سنة

لكني آخر إنسان في الأرض

لايزال يتكلم لغتها(٩)

الشاعر هنا لا يقلد صوت أمه ولغتها وإنما هي التي تتكلم بلسانه. فهو تجسيد حي للأم المتجذرة في أعماقه، بلغتها الرافضة المتمردة. هذا التجسيد نجده أيضا في كتابه «تجاعيد الأسد» حيث يتحدث بلسانها أو بالأحرى تتكلم هي بلسانه لتعبر عن معاناتها داخل هذا المجتمع الذي يصر على أن يجعل منها مجرد طفل صغير ومن صمتها، وخاصة أمام الرجال، ميزة من مميزات الجمال. تقول هذه الأم: «ما يوجد داخل رأسي لا يتجاوز عقل طفل. لقد علموني الصمت. ولم أناهض قط قانون الصمت المقدس هذا. إنه مهر النساء وزينتهن وسر جاذبيتهن.»(١٠). الملاحظ أن ذات الأم تمتد داخل ذات الشاعر الذي يحس بمعاناتها فيعبر عنها أحسن تعبير. خاصة وأنها تمثل في نظره المرأة المثالية بالمفهوم النيتشوي لأنها تجمع بين الأنوثة بحكم تكوينها الفيزيولوجي والذكورة من خلال لغتها الخشنة البذيئة وتمردها على الوضع الاجتماعي الذي يريد حصر وجودها في نطاق ضيق هو انجاب الأطفال وخدمة الزوج. يقول الشاعر في كتابه حرقة الأسئلة: «لكن هناك صورة قوية بقيت لي من جاهليتي هذه إنها صورة أمي. لم تكن خاضعة قط. بالعكس كانت امرأة متمردة.. كان لديها مستوى من الوعي الحدسي والرفض لكن مصير تحقيقه كان هو المصادرة باعتبار ظروف تلك الفترة». (١١).

يزداد هذا الإحساس بالأنوثة والتعبير عنه بصراحة أكثر في قصيدته «الشاعر المجهول»:

أي امرأة أحببتها؟

وبأي عشق؟

ومن يدري؟

فلربما كنت بالفعل امرأة

ولم أعرف رجلا في حياتي
لكوني شديدة البشاعة
أو بكل بساطة
لأني لا أملك ما يكفي
في أعين الرجال
من الجاذبية (١٢)

نجد الشاعر في هذه التساؤلات يختلط عليه الأمر، فلا يدري الى أي الجنسين ينتمي. لا يدري إن كان رجلا أحب امرأة ما وبأي درجة من الحب، أو امرأة لم تحظ بحب الرجال لأنها تفتقر الى الجاذبية والجمال. إنه يعبر عن إحساس المرأة التي تندب حظها لكونها لا تملك أحد عناصر الجمال التي تشد الرجال الى النساء. بل يذهب، وفي نفس القصيدة، الى درجة أن يتخيل نفسه نائحة في المآتم أو جارية في حريم:

ولكن، هل كنت شاعرا غنائيا؟
أم ملكا خاملا؟
كاهنا؟
أم نائحة محترفة؟
جنيا أم آدميا؟
أم جارية؟
تعزف على العود داخل حريم؟ (١٣)

فالنواح والندب من صفات المرأة. والنائحة المحترفة تحيلنا على العصر الجاهلي حيث كانت هذه النائحة تحفظ أشعار الرثاء وترددها لشحذ همم النساء، وحثهن على المزيد من النواح والبكاء. وتجعلنا نستحضر الشاعرة العربية الخنساء التي اقتصر شعرها على الرثاء وبكاءالأموات والدعوة الى الأخذ بثأرهم.

وكما أن الشاعر ينقل الينا هذا الاحساس المفعم بالحزن وهذه القدرة الفائقة التي اكتسبتها المرأة عبر تاريخ معاناتها الطويل على البكاء والإبكاء، ينقل الينا كذلك إحساس الجارية المحرومة من الحرية، والتي تنحصر مهمتها في الترفيه عن سيدها بالعزف والرقص والغناء. ويتجلى هذا الإحساس بشكل أوضح في القصيدة التالية من ديوانه «خطب فوق الهضبة العربية»:

عندما سكتت شهرزاد
في الليلة الأولى بعد الألف
وعانت آلام المخاض
بكت لأول مرة
سيف شهريار لم يعد
منتصبا فوق رأسها
لكن أبواب الحريم
انغلقت من حولها
حينئذ أدركت أنها
اجتازت العتبة
الى احتضارها الأبدي (١٤)

إن نقل هذه المشاعر يعكس حساسية الشاعر المرهفة وقدرته الفائقة على التفاعل مع واقع المرأة التي تسكنه، كما يعكس وعيه بوحدة النفس البشرية من حيث جمعها بين الأنوثة والذكورة. وانطلاقا من هذا الوعي نجده يوجه النقد لكل من الرجال والنساء الذين يتصرفون بحسب التصنيف الذي يفرضه عليهم المجتمع. يقول في قصيدته «الأشياء الصغيرة»:

من عيوب النساء
يحتجن دائما
لمن يشعل لهن السيجارة
لا يعثرن أبدا على مفاتيحهن
يستمتن في الدفاع
عما في حقائبهن من فوضى
من عيوب الرجال:
يسيرون سيرا خشنا
يخفون أيديهم
يصلون الى الموعد
كما الى الثكنة (١٥)

ما يأخذه على النساء هو ذلك السعي لأن يكن مجرد إناث. فإذا كن قد حاولن تجاوز الحدود الفاصلة بين الرجال والنساء باختيارهن ممارسة التدخين الذي يعد سلوكا رجاليا، فلماذا الإصرار على إضفاء طابع الأنوثة عليه؟ لماذا لا يعتمدن على أنفسهن، كما يفعل الرجال، في اشعال السيجارة؟ لماذا الإصرار على الدفاع عن الفوضى، رغم أنهن أكثر إحساسا بجمال الأشياء وبالتالي بالتناسق وبالنظام؟

وما يأخذه على الرجال رغبتهم في أن يكونوا صورة نموذجية لما يريدهم المجتمع أن يكونوا عليه. إذ يمشون مشية خشنة للدلالة على القوة والعنف. ويخفون أيديهم في جيوبهم وكأنهم يخشون ابراز ما تتصف به من جمال حتى لا يتهموا بالتشبه بالنساء. فهل الجمال حكر على المرأة ؟ وهل كشف الرجل لما يتصف به من جمال يقلل من قيمته وينقص من رجولته؟

تتجلى من خلال هذا الانتقاد، دعوة الشاعر عبداللطيف اللعبي كلا من الرجال والنساء الى إظهار الجانب النفسي المغيب في أعماقهم،والى إعادة اكتشاف ذواتهم. دعوة نجده يعبر عنها بشكل صريح في قصيدته «الشمس تحتضر»:

ولكن يلزمنا
إصغاء شاسع
الى العينين ،الى اللسان
والرحم
....
أن تعود النساء
من منفاهن المزدوج
أن يسعى الذكور أخيرا
الى اكتشاف هويتهم (١٦)

على النساء أن يتحررن من الاستغلال المزدوج. وهذا لن يتأتى طبعا إلا إذا تحلين بصفات «ذكرية» تتمثل في روح المقاومة وقوة الإرادة. وعلى الرجال أن يتحرروا من القيود التي تبعدهم عن ذواتهم الحقيقية ويكتشفوا جانب الضعف فيهم وبالتالي إنسانيتهم الكاملة. هذه الإنسانية التي استطاع الشاعر أن يحققها بتأمل ذاته واكتشاف أغوارها ومن ثم اكتشاف «رجولته» الكاملة.

يقول في كتابه «حرقة الأسلة» : «ومنذئذ ، أصبح من الممكن لعلاقتي بالمرأة أن تتصور وتعاش في اتجاه تحقيق الأخوة الإنسانية. ومنذئذ أعدت اكتشاف «رجولتي». هذا ما يؤدي بي اليوم الي التفكير بأن الرجال في حاجة ربما الى حركة تحررية خاصة بهم على غرار النساء... تجعلهم يكتشفون امتداد المرأة في ذواتهم وامتدادهم في ذات المرأة. حينئذ لن يصبح للرقة والقوة، للحدس والعقل، للحيوي والفكري أي جنس قاصر. ستكون هذه الصفات على أكثر تقدير متجذرة أكثر لدى هذا الجنس أو ذاك حسب تاريخه الفردي أو الوراثي، وسيتمكن الرجل أخيرا من التخلص من درع المحارب كي يكتشف المميزات التي يملكها خاصة أو يقتسمها مع النساء والتي كبتها لحد الآن في أعمق أعماقه لأنها كانت متناقضة مع صورة الرجولة المبتذلة. حينئذ يكف اعتبار جسد الرجل كأداة عنف وامتلاك مرعبة ليكشف عن هشاشته المؤثرة، وقدرته على العطاء والاستسلام للآخر، ولم لا جماله الذي يمكن للفن أن يحتفي به بدوره بدل تخصيص هذا الاحتفاء بجسد المرأة كما فعل لحد الآن؟» (١٧). إن هذا التصريح يكشف، وبكل وضوح كل ما صوره في إبداعه الشعري من نزوع لإبراز الجانب الأنثوي في نفسه. وحتى عندما يصل به اليأس من الجنس البشري أقصاه، رغم حبة الجنون والأمل التي يزرعها في كل مكان، ويقدم استقالته من الانتماء الى هذا الجنس الذي لم يجن من ورائه سوى الألم، ويلجأ الى عالم الحيوان ليتقمص جلده، نجده يختار أن يصير كلبة لا كلبا حتى يتمتع بحدس الأنثى الذي يجعلها تتنبأ بالكوارث قبل وقوعها.

هـأنذا
أستقيل من الجنس البشري
أتقمص جلد كلب
أو بالأحرى كلبة
أتعلم اشتمام الشر
من بعيد
من بعيد جدا (١٨)

وتصل هذه النزعة الأنثوية قمتها عندما تتجاوز رغبة الشاعر تحدي المجتمع، الى تحدي الطبيعة نفسها. ذلك أنه يريد أن يكتسب صفة بيولوجية أنثوية خالصة هي صفة الحمل والولادة. وإذا كان من المستحيل تحقيق هذه الرغبة على مستوى الواقع فإنه سيعمل على تحقيقها على مستوى الحلم. يقول في نص «تمرين لمحلل نفسي»: «يتذكر قارئي المخلص حتما حلم الرجل الحامل الذي رويته في كتاب سابق . هذا الحلم عاودني في صورة أخرى. وإذا كان قد عاودني فلأنه يستجيب لتركيبة ما في بنيتي النفسية ومن شأنه أن يكشف عن وجود انفعالات أو أمور مكبوتة أو استيهامات لا أرغب مطلقا في الاستفاضة فيها.». (١٩)

وقارئه المخلص يعرف أنه روى هذا الحلم في كتابه «تجاعيد الأسد» بطريقة جد مفصلة استغرقت عدة صفحات. وسأحاول اختصاره فيما يلي: «.. ومع ذلك فتأثير هذا الحلم لايزال طريا. قلب «عين» يدق دقات غير طبيعية . يداه متصلبتان ومنتفختان .يحس بألم حاد في بطنه.. بطن منتفخ انتفاخا غير طبيعي. نعم ! إنه انتفاخ الحمل في آخر مراحله. لقد كان حاملا فعلا. استرجع المشهد برمته . كان عاري الجسد، يجلس مباشرة على الفسيفساء. كيف وصل «عين» الى هذا المكان؟ هذا ما لم يستطع تفسيره. وعلى العكس من ذلك، فان حقيقة حمله بدت وكأنها لم تصبه بالدهشة. لم يبد له الأمر طبيعيا وحسب بل وقدريا أيضا. قدر يتقبله عن طيب خاطر. ما كان يؤرقه رغم كل شيء هو إحساسه بما يسمى بآلام المخاض الأولى. لقد بدأ ذلك

«الشيء» ينزلق على امتداد بطنه. ولن يتأخر في الخروج. (٢٠)... حلم الليلة الماضية.. يسكنه من جديد. وفي منتصف اغفاءته رأى نفسه عاريا ... آلام الوضع تعود بحدة أقوى مما كانت عليه في الحلم ... كان في هذه المرة مركزا كل اهتمامه وطاقته وقدرته على الرقة على الكائن الذي يتخيله وردي اللون.. لطيفا كالعسل الخالص،يسبح في مياهه الأصلية... لن يتأخر هذا الكائن في الزحف على امتداد جدران نفقه الاسفنجية ليقترب من المخرج... كان «عين» يتابع تطور هذا الكائن العجيب. يشجعه. يمد له يده. هكذا أصبح كل منهما قريبا من الآخر، يحس بقلبه يذوب عشقا فيه... (٢١)

وبالعودة الى «تمرين لمحلل نفسي» نجد الشاعر بعد تذكيره بالحلم، يصور حالته النفسية عندما خرج الجنين من بطنه : «آه ! كنت سعيدا يا أصدقائي. كان قلبي يختلج مثل نسر يتهيأ للتحليق . كنت أقول في نفسي فخورا: أخيرا سأصير مساويا للمرأة!»(٢٢).

إن هذه القدرة الفائقة على تصوير آلام المخاض والوضع وتصوير الجنين وهو يزحف للخروج من أعماق البطن المظلم، وهو يقاوم بكل ما أوتيت أعضاء جسمه الضئيل من قوة... وتصوير ذلك التلاحم الرائع بين الحامل والجنين ومساعدته على الخروج الى عالم النور، والسعادة التي تغمر المرأة وهي تخرج الحياة من أعماقها... كل هذا يعكس إحساسا طبيعيا لا يمكن أن يدرك مدى صدقه إلا المرأة التي التي جربت آلام المخاض وعاشت مراحل الوضع بكل جزئياته وتفاصيله ويمكنني القول بأن هذا الإحساس العميق ليس غريبا على شاعر متميز كالشاعر عبداللطيف اللعبي. لأن القصيدة التي تنطلق من الأعماق، ولا تكون مجرد ترف فكري، لا تختلف ارهاصاتها والأحاسيس التي تصاحب كتابتها عن آلام المخاض والولادة.

إن هذا الإصرار على إبراز الشاعر لأنوثته، يدفعنا الى التساؤل عن الأسباب الكامنة وراء ذلك. فإذا كان الإبداع، باعتباره عاملا ذاتيا، سعيا متواصلا لتحقيق الكمال وتعبيرا عن النفس البشرية في شموليتها وكمال صفاتها، فإن هناك عاملا موضوعيا يتمثل في تجربة الاعتقال التي كشفت للشاعر حقيقة المرأة المشرقة وجعلته يعتز بصفاتها الأنثوية ويسعى جاهدا للكشف عن هذه الصفات المغيبة في أعماقه . يقول في كتابه «حرقة الأسئلة»: «منذئذ أصبحت مفاهيم القوة، المقاومة، الصمود تصرف الى المؤنث. ولم تعد تمثل العلاقة بالمرأة ذلك السجن وذلك الجحيم المصنوعين من عقد أفاعي الخوف والفتن المعيشة خلال طفولة ومراهقة محرومة، مرضوضة، لتصبح بوتقة لتحقيق الذات من خلال الآخر ولتحقيق الآخر من خلال الذات، شرط أنسنة الذات كشرط قبلي ضروري لأنسنة العلاقات البشرية». (٢٣).

أمام هذه القدرة الفائقة على الغوص في أعماق النفس البشرية وإبراز الجانب المغيب فيها، المتمثل هنا في المظهر الأنثوي، يمكننا القول إن الشاعر عبداللطيف اللعبي استطاع أن يرتفع بالابداع الى أعلى مراحل السمو بتحقيقه تكامل النفس البشرية وتوازن مظهريها الأنثوي والذكري. هذا التكامل الذي يجعل القاريء - رجلا كان أو امرأة - يجد نفسه في كتاباته وينشد الى محيطه الابداعي فيصبح بالضرورة قارئا مخلصا باستمرار.

الهوامش :

١ - الأدب النسائي هل هو ظاهرة استثنائية؟ ريتا عوض، مجلة وجهات نظر. العدد الخامس ابريل ٢٠٠٠ ص٦٥.

٢ - المرأة والجنس - ٢ - الأنثى هي الأصل. نوال السعداوي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الأولى ١٩٧٤. ص ٧٩.

٣ - نفس المرجع السابق . ص ٧٩ تقول الكاتبة: «وقد اتضح أن أول وأهم عامل يحدد احساس الشخص بكونه ذكرا أو أنثى هو نظرة الأسرة أو من حوله اليه كذكر أو أنثى. وتوضح لهم من البحوث العلمية أن الولد أو البنت رغم سلامة الأعضاء التناسلية كلها بيولوجيا وفيسيولوجيا يتغير إحساسهما بالذكورة أو الأنوثة حسب نظرة الأسرة.. وعلى هذا فإن العوامل الاجتماعية والثقافية والتربوية تحدد أنوثة المرأة أوذكورة الرجل».

٤ -٥ - الأدب النسائي هل هو ظاهرة استثنائية؟ ريتا عوض ص ٦٥.

٦ - الشمس تحتضر يليه احتضان العالم ترجمة إلياس حنا إلياس. دار توبقال للنشر ص٤٠.

٧ - نفس المصدر السابق ص ٢٨.

٨ - ما وراء الخير والشر (مختارات) فريدريك نيتشه ترجمة د. محمد عضيمة ص٤٤.

٩ - الشمس تحتضر يليه احتضان العالم ص ١٣٣.

١٠ - Les rides du lion - A Laabi Editions Messidor Paris 1989 p29.

١١ - حرقة الأسئلة. دار توبقال للنشر ص٤٦.

١٢ - ١٣ - Poemes perissables Editions de la difference p17 ترجمة القصيدة لصاحبة المقالة.

١٤ - discours sur la colline arabe A Laabi ترجمة القصيدة لصاحبة المقالة.

١٥ - الشمس تحتضر يليه احتضان العالم ص ٨٢.

١٦ - نفس المصدر ص ١٩.

١٧ - حرقة الأسئلة ص ٩٩.

١٨ - الشمس تحتضر يليه احتضان العالم ص ٣٦.

١٩ - نفس المصدر ص ١٥٦.

٢٠ - Les rides du lion - A Laabi Editions Messidor Paris 1989 p45-46.

٢١ - نفس المصدر ص ٥٨- ٥٩ (الترجمة لصاحبة المقالة).

٢٢ - الشمس تحتضر يليه احتضان العالم ص ١٥٧.

٢٣ - حرقة الأسئلة ص ٩٨.

ديوان: «وهم الأسماء»

لصلاح نيازي

سومر أيضا .. وأيضا .. وأيضا

بنعيسى بوحمالة ★

١

انطلاقا من العرف المتواطأ عليها سوسيولوجيا ونقديا، القاضي بتشطير الصيرورة الشعرية الى عشريات متتالية تأوي كل واحدة منها، ارتكازا على جملة من الاعتبارات العمرية والتاريخية والابداعية، مجموعة من الشعراء المتجانسين لا من حيث التصور ولا من حيث الرؤيا الشعرية، سيكون قدر فئة وافية من الشعراء المعاصرين في العراق الانحشار على شاكلة ما جرى لنظراء لهم في أقطار عربية أخرى، وذلك لقاء بروزهم الشعري، صدفويا، من جهة بعيد الشعراء الرواد ومن جهة ثانية قبيل جيل الستينات، بسنوات ضئيلة لا غير في منطقة عازلة كثيرا ما تم التغاضي عنها، ان اعلاميا او نقديا، وكأنما الامر من قبيل العقاب الرمزي، فيما خلا حالات محدودة، لأسماء وتجارب شعرية شاء لها سوء الطالع، أو الحري مكر التاريخ الأدبي، أن تنتسب الى تلك المنطقة البرزخية المتضايقة الفاصلة بين مساحتي نفوذ شعري لجيلين قويين، متماسكين: جيل الرواد المحصن بسمعة اعلامية ونقدية سوف تتعدى المجال العراقي لتطول الرقعة الشعرية، والثقافية، والعربية برمتها، وجيل الستينات المصنف كأحد انبه الاجيال الستينية العربية، واوفرها وعيا ومراسا ولياقة بالكتابة الشعرية الطليعية.

هذه الفئة الواسعة من الشعراء سيجري اذن، بناء على مسوغ كالذي سطرناه، توصيف المحسوبين عليها لدى القائمين على الشأن الشعري والنقدي العراقي بنعت «الملاصقين»، أي المتماسين، زمنيا وابداعيا، مع الأسماء الأربعة الاساسية التي اعتبرتها نازك الملائكة، ضمن مصنفها النقدي «قضايا الشعر المعاصر»، المدشنة الفعلية لنموذج القصيدة الجديدة، متكئة في هذا الاعتبار على قرينتي الجدة النصية والتداول القرائي، وهكذا فان نحن نحينا جانبا، وفقا لتحليلها، أسماء كل من نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وعبدالوهاب البياتي، وشاذل طاقة، علاوة على بلند الحيدري، الذي وان احترزت على ادراج اسمه هو الآخر الى خانة الريادة يبقى له، بكيفية او بأخرى، موقعه الاعتباري المماثل لوضع هذه الاسماء الاربعة، فان أسماء كصالح جواد الطعمة، ورشيد ياسين، ومحمود البريكان، وراضي مهدي السعيد، وعلي الحلي، ومحمد جميل شلش، وألفريد سمعان، وسعدي يوسف، وعاتكة الخزرجي، ولميعة عباس عمارة، وعبدالرزاق عبدالواحد، ويوسف الصائغ، وموسى النقدي، ورشدي العامل، وهاشم الطعان، وشفيق الكمالي، وحنظلة حسين، وكاظم نعمة التميمي، ومحمد راضي جعفر، وأكرم الوتري، وكاظم جواد، وحسين مردان، وصلاح نيازي، سيكون قدرها، مثلما ألمعنا الى ذلك، أو سيراد لها، لا فرق، ان تؤثث، ليس أكثر، حواشي المشهد الشعري الخمسيني الذي مثلت الاسماء الخمسة المذكورة نواته الصلبة او بؤرته الضاربة.

٢

وعلى الغرار من أية مجموعة شعرية لزم ان تخضع فئة «الملاصقين» لقانون الانتقاء الذاتي الصارم، نقصد انحدار

★ ناقد ومترجم من المغرب

مؤشر منجزها التصوري والشعري الشامل، وبوتيرة قياسية لافتة في وضعيتها هي بالخصوص، من صعيد الكثرة الكاثرة من الاسماء والتجارب الى مستوى القلة القليلة التي اقتدرت، بفضل ما حازته من مؤهلات معرفية صلبة وممكنات تخيلية مقنعة، على مواصلة الطريق بدأب ومواظبة ملحوظين، والنتيجة المتعينة هي أنه من بين ذلك الكم الهائل من الاسماء والتجارب نسبة جد محدودة فقط من الاصوات الشعرية هي التي انفكت حاضرة، حضورا شعريا ايجابيا ما في ذلك شك، اذ أعفى الايقاع الحثيث، ان لم نقل الرهيب، للتطور الشعري، مدارك وتقنيات، على اسماء وتجارب عديدة من الاجيال الستينية والسبعينية والثمانينية، عراقيا وعربيا، فما بالنا بجيل الرواد ومن لاصقهم من الشعراء.

ان الانصياع، شبه الوثني، لشعرية القصيدة، ومنح الاولوية لحاجاتها التعبيرية والرؤياوية لهو رهان من الجسامة بمكان، ومما لا يخفى انه بقدر ما ينجح الشاعر في مغالبة اغواء الواقع، والايديولوجيا، الذي قد يوقعه في مطب الابتذال والاخبار الجاهز والوعظية الباردة فيزري بوازع التعالي الشعري، بما هو مطمح أية قصيدة جديرة بهذه التسمية، يقوى على متابعة سبيل الكتابة الشعرية، مع ما تستتبعه هذه المتابعة من مشاق كيانية وروحية لا توصف ويوفق بالتالي، الى انضاج وعيه الجمالي واقتياد رؤياه الى جغرافيات تخييلية غير مطروقة بالمرة او تمت مناوشتها ليس إلا، يستوجب تغورها اقصى ما يمكن من التجاسر والمجازفة، ان اغواء الواقع، والايديولوجيا، لهو بمثابة اكراه ضاغط قد يفضي، اذا ما هونت المخيلة من عاقبته، الى الاجهاز على شعرية القصيدة، تماما كما اغتياله للوعي الجمالي واجهاضه للطاقة الرؤياوية، والابقاء، في المحصلة، على الخبرة الكتابية متواضعة، بل ثابتة مكتفية باعادة انتاج ذاتها، وترتيب مراسيم حتف صاحبها، فعليا ورمزيا.

ولعل (فترة ١٩٥٨ - ١٩٦٣ كانت أسوأ فترة مرت بها «الواقعية» في الشعر العراقي، لا تماثلها الا فترة حرب السويس، ١٩٥٦، من طغيان النثرية والتقريرية والخطابية وسطحية الفكر طغيانا لا حد له)(١)، أما الأسماء التي تمكنت من الافلات من بين فكي كماشة هذه الواقعية التي كانت تعلي من قيمة المضمون وتنتصر لمبادئ الالتزام والتحريض والتثوير وتنظر الى التجريب الشكلي كمجرد ميوعة برجوازية، والانتقال بمشروعها الشعري الى ضفة الأمان والكفاية الابداعيين، أي موالاة المشترط الفني، فكانت على درجة من الندرة وسيجسد محمود البريكان، الشيء الذي يكاد يجمع عليه كافة فرقاء الشأن الشعري بالعراق، رأس حربة تلك الانعطافة الشعرية الوازنة في ظرفية تاريخية دقيقة وحرجة، قطريا وقوميا وكونيا، و (يلتقي مع البريكان في هذه «الفنية» حنظل حسين في بعض قصائده كـ«العائدون من القرية» خاصة، وصلاح نيازي في «المتقاعد» وبعض مقاطع من قصيدته الطويلة «كابوس في فضة الشمس»)(٢)، وبمقدورنا ان نردف الى هذه الأسماء الثلاثة كلا من سعدي يوسف، وعبدالرزاق عبدالواحد، ويوسف الصائغ، ورشدي العامل، وهذه الأسماء في مجموعها هي التي استطاعت، كما تفصح عن ذلك وقائع سيرتها الكتابية، صيانة استمرارها الشعري، بشكل متفاوت بطبيعة الحال، نقصد مع تغاير طرائق الكتابة والتمثل الشعري والتباين النسبي او الجذري في الرؤية للعالم، في حين انقضت، فعليا ورمزيا، باقي الأسماء بعد أن أطبقت عليها الكماشة الموصوفة بفكيها الشرسين واكتفت، منذئذ، بأخلافية كسولة في الكتابة والتخييل.

وفي هذا المضمار فان من بين ما ميز تجربة صلاح نيازي الشعرية وخول لها هامشا حيويا للاغتناء والنضوج والتمدد هو انتماء الشاعر، مما يشاركه فيه شعراء آخرون عراقيون وعرب، الى الحقل الاكاديمي وتمتعه برصيد معرفي واعتناقه، مثل كل الاكاديميين الجادين والمستنيرين لقيم التحصيل، والاجهاد، والتواضع الفكري المستديم، فمعروف عنه انه انتسب غداة مجيئه الى انجلترا، في مطلع الستينات، الى كلية الدراسات الشرقية ونال منها شهادة الدكتوراة، ومن هذا الضوء فهو يشكل، الى جوار مواطنه محمود البريكان وشعراء عرب آخرين، كجبرا ابراهيم جبرا، وخليل حاوي وفؤاد رفقة، ومحمد السرغيني.. ما يصح نعته بتيار محدد في فضاء الحداثة الشعرية العربية وذلك بالنظر الى كون هؤلاء لم يحدث ان كتبوا نصوصهم كيفما اتفق، بل كتبوها في كنف ما تلح به عليهم مداركهم الفكرية والثقافية التي تأتت لهم جراء تموقعهم الاكاديمي، ومن ثم حرصهم، كملمح دال وجامع في موقف مخصوص كهذا، على المزاوجة بين حد التفكير وحد الاستبصار، وبتعبير مواز اتفاقهم الضمني على جعل القصيدة فسحة انشائية لتمرير أسئلة الفكر وكشوفات الحدس دفعة واحدة، ولعنت هذه المعادلة وضراوتها فان الكلفة التي أدتها، ولا تزال، تجاربهم الشعرية يجلوها ميسم الاقلال الكتابي في

مقابل وفرة الاصدارات الشعرية لدى شعراء آخرين يتدبرون المسألة الشعرية من زاوية كونها مسألة حدس فحسب، سواء من مجايليهم او من غيرهم. إن (الفكر يجب ان يتخفى داخل البيت الشعري كما تتوارى فضيلة الغذاء في قلب فاكهة. فالفاكهة غذاء، بيد أنها لا تتلامح سوى كعنصر تشهية. نحن لا ندرك ما عدا المتعة وانما نحن نتلقى أيضا جوهرا)(٣)، هذه هي الصورة التي سعى هؤلاء الشعراء، كل من ناحيته، الى تفصيلها لقصيدتهم: إعطاؤها وجها ناعما نعومة فاكهة، رخوة، مستلذة ومدها، في ذات الوقت، بمنسوب فكري لن تخطئه القراءة الحصيفة.

مما ورد في الكلمة التقديمية لديوانه الخامس، «الصهيل المعلب»، إن (شعر صلاح نيازي هو توليفة بين الشعر العربي والشعر الانجليزي)، وهكذا فعلى منوال ما يحفل به شعره من تعايش ذكي بين هاجس التعقيل، ان شئنا، وهاجس الايهام، فهو يوائم كذلك بين اللغة العربية واللغة الانجليزية على نحو واع وحاذق، مذكرا إيانا بواحد من عناصر الامتياز في شعر بدر شاكر السياب، إذ كان الوحيد من بين أقرانه الرواد، ممن تابعوا دراستهم الجامعية، الذي انتمى، في دار المعلمين العالية ببغداد أواخر الأربعينات، الى قسم اللغة الانجليزية، لكن هذا لم يمنعه البتة من مداومة الاهتمام باللغة العربية، بل والتقاط نبضها ورونقها الصافيين من النصوص التراثية الباذخة، واذا ما كانت تصوره المرويات المختلفة لسيرته متأبطا، الشيء الذي لا يخلو من دلالة ومن مغزى، كراسة شعرية للشاعرة الانجليزية إديث سيتويل في يد و«حماسة» أبي تمام في اليد الأخرى، فان تجربة صلاح نيازي تسفر من جهتها عن مدى التوفق الى المواءمة المسؤولة والفطنة بين المتحصل اللغوي العربي في ألقه التراثي الجاذب وبين المعجم اللغوي الانجليزي في مذاقه الأدبي الرفيع مثلما توضح ذلك التأثيرات المكشوفة او المضمرة لأعمال وليام شكسبير، ووليام بليك، وديلان توماس، وت. س إليوت، وشيموس هيني.. في نصوصه، ان اتقانه للغة الانجليزية تجلوه، ان أردنا التوسع، وذلك بما لا يدع مجالا للتحفظ سواء دراسته الموسومة بـ«قلعتا المتنبي وشكسبير»- المنشورة في العدد ١٩٩٧/٣٥ من مجلة «الاغتراب الأدبي» اللندنية التي يرأس تحريرها منذ ١٩٨٥- والتي لا تعبر، من منظورنا، عن منزع نقدي ومعرفي مقارني وكفى وانما هي تؤشر على المساحة الشعرية، وضمنيا الثقافية، التي تجوبها قصيدة صلاح نيازي، أي استنادها المتوازن على مرجعيتين شعريتين لهما ثقلهما الذي لا ينكر، او، بالأولى، على متخيلين شعريين تغنم من اكتنازهما الحضاري الشيء الكثير، او ترجمته الاحترافية لرواية «عوليس» للكاتب الايرلندي جيمس جويس، احدى عيون الفن الروائي في القرن العشرين لغة وتقنية وخيالا، والتي ينشرها عبر حلقات متسلسلة في المجلة المذكورة.

فعلى امتداد ما يناهز ثلاثة عقود لم يصدر الشاعر الا خمس مجموعات شعرية، وهو رقم في غير ما حاجة الى تعليق عندما تجري مقايسته بالغزارة الانتاجية التي وسمت السيرة الكتابية للرواد و«الملاصقين» سواء بسواء، ان الدليل الأوفى، اذن، على عسورة الانشاء الشعري لديه، على تهيبه الفكري والتخيلي المداوم، كونه لم يوقع، لحد الآن، سوى خمسة عناوين هي: «كابوس في فضة الشمس»- قصيدة واحدة طويلة - بغداد ١٩٦٢، «المفكر بين الدرع البرونزي واللحم البشري»- قصيدة واحدة طويلة• بغداد ١٩٧٤، (كما صدرت في طبعتين أخريين احداهما بالقاهرة)، «الهجرة الى الداخل»، بغداد ١٩٧٧، «نحن»، بغداد ١٩٧٩، «الصهيل المعلب» دار رياض الريس، لندن ١٩٨٨، واخيرا «وهم الاسماء»، دار الرافد، لندن ١٩٩٦.

واذا نحن اردنا اختزال تجربة المجموعات الشعرية الأربع الاولى فليس هناك افضل من القول بأنها تستمريء، في الغالب الاعم، مجمل المشترطات الكتابية لشعرية الريادة مادامت قد انكتبت أساسا في ظل الأوفاق الاسلوبية والتخييلية لهذه الشعرية التي وجهت نصوص جل الأسماء الخمسينية، العراقية والعربية، المتميزة. لكنها تمثل، بالاضافة الى هذا الملمح المشترك، محفلا لتقاطع هاجس التعقيل وهاجس الايهام، المشار اليه قبل حين، وكذلك نطاقا لشعرنة، وليس لتصدية او توثيق، واقع مركب، مفارقي، تبدو ازاءه الأنا الشعرية، المتلفظة في عرض التجربة، والمقذوفة، على الغرار من أيما سقوط ديني أو اسطوري، الى برانية عالم قاس، بارد، ومتجهم، وحيث يتوجب عليها ان تضحك ووجهها ملتصق بالتراب كما يقول الفيلسوف الوجودي جورج جوسدورف، منشدة، وبقوة، الى مسقط رأسها الرمزي، ومن فرط ضراوة هذا الانقذاف وحرقة هذا الانشداد سترتدي التجربة إهابا كابوسيا، ممضا، ومفزعا وتضحي قراءتها بالمقابل، محفوفة بنصيب من التوجس والقلق والتوتر والواقع ان شعره، على وجه الاطلاق، ليس في مكنته أبدا ان يختار، ومقتضاه الرؤياوي المركزي على هذه الدرجة من الاحتقان والدرامية، جانب المهادنة او المخاتلة،

(ولو جاز لنا التعبير فاننا نفضل تشبيهه بغابة كبيرة كثيفة، يشقها اكثر من نهر، إلا أن هذه الانهار ليست مثالية لقوارب النزهة والاحلام الرومانسية، ذلك أنها لا تخلو من تماسيح هائلة وجائعة).(٤)

٣

أكيد ان الديوان الثالث، «الهجرة الى الداخل» يهيئ للقراءة انطباعا منزاحا شيئا ما، بحيث يتراءى كما لو كان لونا من استراحة رؤياوية في مسار الشاعر الكتابي، ضربا من استجماع النفس، اذ (من خلال هذه الهجرة الى الذات يجد الشاعر بعض الراحة، لكنه مازال يرى طيف «زينب»، ومازالت «بابل» تذكره بالخيط الذي عقده على اصبعه قبل أن يرحل)(٥). فالأنا الشعرية وهي تلوذ، وامتصاصا للعياء، الى الدواخل الجوانية والسراديب الحميمية، متنصلة، مؤقتا، من برانية صلدة، مستخشنة، لن تلبث ان تستأنف، توسطا بالديوان الرابع، «الصهيل المعلب»، انقذافها الكياني الفاجع في أتون برانية يلوح معها العراق، مسقط الرأس الرمزي المستحيل، نقطة الضوء اليتيمة في سديميتها المطبقة، وهو نفس ما يشف عنه الديوان الخامس، «وهم الأسماء»، حتى لكأنما المقصدية الشعرية في هذا الاخير أيضا تكريس للعاطفة النوستاجية المكينة في مخيلة الشاعر وتنويع على نبرتها السالفة ليس إلا. ففي «وهم الأسماء» يعود لصلاح نيازي توهجه الأول الذي حققه في (كابوس في فضة الشمس) و(المفكر) و(الهجرة الى الداخل) و(نحن) ثم (الصهيل المعلب)،(٦) غير انه يصر، كعادته، ان (يقدم لنا العراق الذاكرة ممتزجا بمكابدات الغربة في مختلف الاصقاع الاوروبية والاندلسية والمغربية، ويقدم لنا حصيلة ناضجة من حصاد خبراته الطويلة مع المنفى مكانا وزمانا، جسدا وروحا (...) هذا الديوان مغمس بالحزن والحكمة، وهو نبض عارم من الحنين الى الوطن والاماكن والأصدقاء الذين كانوا يشغلونها، هو حنين الى السياب ولميعة عباس عمارة وجيكور وبويب وابن زريق البغدادي وعبدالكريم قاسم..)(٧)، ويضم الديوان سبع قصائد هي كالتالي: «هل وصلت الطائرة بعد؟»، «عشتار والقمر»، «حفلة زواج»، «التعدد»، «قلعة دزة»، «وهم الاسماء»، وأخيرا «استحالات ابن تومرت»، وهي قصيدة غير تامة على نحو ما يذهب اليه هامش ايضاحي يذيلها مع أنها اطول هذه القصائد جميعا، وتنقسم الى اربع قصائد فرعية هي: «الصحراء- الرحيل الى بغداد»، «مشارف بغداد»، «الجذر» ثم «الماء».

ولا شك في ان الطباعة الانيقة، الباذخة، للديوان، سيان من حيث ورقه الصقيل الملون او من حيث الرسومات والتخطيطات الداخلية، الجميلة والوظيفية، المنجزة من قبل الفنان فراس يوسف، لا تعدو كونها، وذلك بصرف النظر عن مفعولها البصري، والقرائي، مؤثثات اخراجية غايتها الاشارية العميقة التخفيف على نشاطية التقبل الشعري للديوان من وعثاء الانفعالات والتهيؤات التي سبق وأن ألفتنا اليها، وبصيغة رديفة الالتفاف على (أفق انتظار القراءة، الذي لا محيد له عند انفتاحه على شعر صلاح نيازي بوجه عام عن استنفار مخزونه من العوالم والمواقف والصور المتجهمة جهومة اللحظة الرؤياوية التي يشيدها الديوان، لقد (ولد الشاعر في ذلك المناخ الشعري حيث النخيل الوارف والفرات والأحزان المتوارثة)(٨)، أي في السويداء من أرض سومر، في صلب ثقافتها المتعالية التي دلت البشر، كما يؤكد على ذلك عالم السومريات ذائع الصيت صاموئيل نوح كريمر، على جوهرهم المدني وارشدتهم الى خطوتهم الأولى في التاريخ، ولأنه مشروط بهذا الانتماء ومعني بتبعاته فان اتخاذ مسقط الرأس الرمزي موضوعا للحنين الشعري، بل وأيضا للتفكير الشعري.. توريط الأنا الشعرية في توضعات مكانية وتاريخية وروحية مستدقة، في تضاعيفها تباشر رغبتها المستهامة في الانعتاق من برانية الوجود والتصالح مع رحمية مستحيلة.. بتعبير آخر التصميم على سومرة العالم وتلوين كل ذرة، كل جزئية فيه بأطياف من ذاكرة طفولية، حبورية- أسيانة، تلك هي المهمة التعبيرية التي ينهض بها الديوان وتتناوب قصائده على أدوارها المتتالية والمتداخلة في وقت واحد.

واذ تختار الكتابة الشعرية لها موضعين في برانية العالم، التي هي منفى الذات الكاتبة، للتحقق النصي هما لندن ومالقا فان هذا التموقع لمما يمكن أخذه مأخذ تباعد جغرافي، مبرح وجدانيا ما في ذلك ريب، بين الأنا الشعرية وموطنها الرمزي، البدئي، أي توافر مسافة فعلية- مستهامة بين الكاتب وموضوع الكتابة تقي من فورية التموقف الرؤياوي وعجلته، وتسعف، بدون أدنى شك، على الامساك بزمام الموضوع وتقصي اشارياته المختلفة والمتراكبة.

فان (نتحدث عن المضمون معناه كوننا نتحدث عن تنظيم منسق للعالم)(٩)، والتنظيم المنسق يعني، من بين ما يعنيه، في هذا الموقف الشعري تحديدا اسقاط الهوية السومرية، لا من حيث الشخوص الفاعلة في النسيج التخييلي ولا من حيث

تفضية هذا النسيج أو تزمينه، ففيما يخص الشخوص، وخارج الأنا الشعرية التي توظف إما اتكاء على ضمير المتكلم المتصل، او من خلال تعريتها عن ذاتها، وتلابسها الأيقوني الدال مع اسم الشاعر وذلك على نحو ما نجده في ذلك الحوار المتبادل بينها وبين عشتار، إلهة الخصب والجمال، والحرب ايضا، في المتخيل الميثولوجي البابلي:

كدت أسمعها تصيح باسمي: صلاح

منذ سنوات بعيدة، والمخلب في خاصرتي

وحين أكون وحيدا اسمع اسمي، ألتفت فلا أرى احدا.

قصيدة: «عشتار والقمر».

لكن الى جانب هذين المقامين سوف نكتشفها، أي الانا الشعرية، في قصيدة «استحالات ابن تومرت»، متقمصة شخصية الزعيم الروحي والتاريخي الموحدي، المهدي بن تومرت، وجاعلة المغرب والاندلس والعراق، هكذا، ينصب في بوتقة مكانية وتاريخية واحدة، والظاهر ان تقنية كهذه لا يمكن تسميتها من غير تقنية قصيدة القناع مادامت الأنا الشعرية قد استهواها التواري، في رحاب القصيدة، بتحفيز من الشاعر بطبيعة الحال، خلف شخصية روحية- تاريخية، وهي تقنية فات ان توسل بها، كما نعلم، شعراء معاصرون آخرون.(١٠)

خارج الأنا الشعرية اذن يحضر سجل مكثف ومنوع من الرموز التي تنخرط في توضعات نصية ومقامات تخييلية متراوحة يؤول ناتج فعلها الترميزي والدلالي، في المحصلة، الى الحساب الرؤياوي للأنا الشعرية بما هي الناظم الاساسي للتلفظ الشعري، فمن الرموز الدينية يمكننا الإيماء الى «نوح»، ومن الرموز الاسطورية هناك «عشتار»، «الكاهن».. ومن الرموز التاريخية تجدر الاشارة الى «السومري»، «سميراميس»، «هارون الرشيد»، «عبدالكريم قاسم»، «سمير عبدالوهاب»، اما الرموز الثقافية فيمثلها كل من «ابي حيان التوحيدي»، و«ابن زريق البغدادي»، «بدر شاكر السياب»، «لميعة عباس عمارة»، «ابراهيم زاير»- شاعر وتشكيلي عراقي مات منتحرا، عدد من الأصوات الشعرية الموهوبة والواعدة في جيل الستينات العراقي- «هارتلي»، «عطيل».. هذا عدا رموز رجالية، عراقية وعربية، غائمة أو عرضية، يتم استحضارها من باب الصداقة مثل: «عدنان البراك»، «قاسم الخطاط»، «فيصل الحلبي»، «سي علي»، «سمير بن يوسف الصيدلي»، او انثوية ذات نبرة تراثية مشبعة كـ«عفراء»، «سعاد»، «زينب».

ومن حيث التفضية فان الوحدات المكانية المحايثة في النسيج التخييلي هي، وذلك بحسب تواردها في الديوان: مطار هيثرو، بغداد، اور، الهاوية، المدينة بستان زامل، المدن، الشاطئ الرملي، الديسكو، الفندق، قاعة الامتحان، قلعة دزة، مدينتنا (الناصرية مضمرة) دكان، صيدلية، الحارة، الصحراء، الزقورة، البراري، الكرخ، الرصافة، طنجة.. وسواء انماز بعض هذه الوحدات بصفة التراحب والاطلاقية، كالمدن، والهاوية، والصحراء، والبراري.. او بخصيصة الضآلة والانغلاق، كالفندق والقاعة والمقهى، والقلعة.. او كان بعضه الآخر محدد القسمات بسبب من علميته، كبغداد، وأور، وطنجة، فان مآل هذه الوحدات بأسرها، متصادية ومتفاعلة، الى فضاء مرجعي أوسع بداخله تستثمر ممكناتها ويعاد تقويل هيئاتها وهندساتها، هو حتما الفضاء السومري، الفضاء الذي تفترشه تجربة هذا الديوان.

وبمجرد ما تصطنع المخيلة الشعرية لهذه الشخوص مواطئ اقدامها في جغرافيا رمزية متوخاة لذاتها تنطلق دينامية الحكي الشعري وتتواتر معه الحالات والوقائع والتواريخ، هذه الدينامية التي يحركها، نحويا وشعريا، فعل المضارعة، تماشيا مع الدافعية الترهينية التي تستحكم في أي صنيع لا شعري ولا سردي، وتدعمها اواليات التداعي، والتذكر، والاستبطان، والحوار.. وفي خضم هذه الدينامية يجري تفصيل البنية المشهدية وتلوين عناصرها، افراد المحكيات وتشخيصها، تفعيل تيمات الانتظار، والقلق، والتعاطف والحب، والفرح، والحلم.. مع تزويد الحكي بما يكفي من التغطية الايقاعية المناسبة، استحثاثا من المخيلة الشعرية، من وراء هذه العمليات، لصدقية مفترضة قد تنطلي على القراءة:

أسمع بوضوح ارتطام الموج،

ونخيل الرافدين والزنابيل الخوص

أشتم رائحة الديرم والعباءات السود

سيهبط عما قليل: السياب ولميعة عباس عمارة

ويجري بيننا بويب والمطر

سيهبط عبدالكريم قاسم، وابن زريق البغدادي

المسافة بين بغداد ومطار هيثرو عشر سنوات كاملة

قصيدة : «هل وصلت الطائرة بعد؟»

إن القصيدة تصور، أو، على الاصح، تشعرن لحظة انتظار فادحة، في مطار هيثرو اللندني، لطائرة عراقية قادمة من بغداد بعد فترة حظر استغرقت عشر سنوات، هي برهة ترقب وجيزة بمقياس الزمن الرياضي، لكنها سوف تأخذ، من زاوية

النظر الشعري، حجما متضخما، لا نهائيا، تحيا الأنا الشعرية في غمرته احتراقها، تشوفها، ولهفتها تجاه مسقط الرأس الرمزي، المتنائي، الذي تنحجز فيه رموز وصداقات.. آمال واحباطات، مستعيضة عن لا إمكانه، عن تعذره، وهي جذلانة- متألمة في آن، بالطائرة- حبل السرة، أي بقرينة تكنولوجية تستثير ذلك «الهنالك»:

ما أهمية المعنى؟

في العشق المتلاحم يموت المعنى

....

الطبل يغتلم، يحرض الجوارح على الاشتباك

تندلع حيوانات الغابة في الانسان

وتنبت في رأسه لبدة

....

هذا هو العراقي،

يمشي على رؤوس أصابعه كذلك إن تبطر

اذا نظر الى امرأة يتصقر حاجبه

والمرأة تنظر اليه بعين واحدة

....

المرأة العراقية يتيمة حتى لو تبناها عشرون أبا

ارملة حتى لو تزوجها عشرون رجلا

قصيدة: «حفلة زواج».

واذا ما كانت المأمورية التخيلية في النص السابق هي مأمورية الانتظار المأساوي فان المخيلة تصر في هذا النص على الالتفات الى المرأة العراقية والاحتفاء بأفضالها، بل والانتصار للأنوثة اطلاقا. انها وهي تركب طقوسية الزواج المقدس السومري والبابلي فليس هدفها ابتعاث جزء من الذاكرة العراقية والانسانية، وانما مرادها العميق ابدال نبالة هذه الممارسة الاسطورية والانثروبولوجية، التي كانت يرجى منها استجلاب الزرع والنضارة ونعم الحياة، بالمغزى الدموي، المتوحش، الذي يرشح به وضع المرأة العراقية الحالية، سليلة عشتار، أي اختصارها، ترضية لمنطق ذكوري متعنت، في محض جسد مسالم، هش، قدره ان يكون طوع رغائب التمريغ، التعنيف، الاستتراف، والمحق، المستبدة بأبدان الرجال، ورهن اشارة صنوف من الفحولة المادية والاخلاقية يلذ لها ان تصادر منه رحيقه الانثوي النادر:

كيف تقيس المسافة بين نقطة (أ) ودكان الحلبي

بالاميال، أم باللهاث والفضول؟

كيف تقيس المسافة بين فمك والحلمة

بالحرمان، أم بالأمومة؟

كيف تقيس المسافة بين سمير وسمير

باللقاء أم بالوداع؟

قصيدة: «وهم الأسماء»

أما في هذه القصيدة التي انتقى عنوانها من بين كافة عناوين القصائد التي يشملها الديوان واتخذ وعاء عنوانيا لكلية التجربة فتغوص المخيلة في عملية حفر بليغة في السنن العلامي والدلالي لاسمين شخصيين متشاكلين، وعمقيا لهويتين متطابقتين صرفيا وصوتيا ومتفارقتين وجودا وحساسية وتاريخا، وذلك بما يشبه، مع مراعاة الفارق، ما يفعله السيميولوجيون المحترفون عند قراءتهم للعلامات النصية والثقافية والمجتمعية فيعمدون الى تفكيكها ثم اعادة بنائها تحت طائلة القبض على معناها الخبيء. ولعلها مفارقة لافتة ان يتجانس اسمان اثنان، كما في القصيدة، على مستوى التركيبة الصرفية- الصوتية ويتجافيا تربية ومصيرا. فالمسيران معا ابنا رحم واحد، منحدرهما من سومر، غير ان احدهما سيقع في إغواء السلطة ويعميه مجدها ريثما تطوح به طاحونتها الضارية ثانية وترمي به الى سلة الاهمال، أما الثاني فستنحو به صروف الدنيا صوب معيش بسيط، شاعري، وممتلئ. واذا كان أولهما مثالا لابن سومر الضال فان الثاني يجسد نموذجا لبنيها الخلص، الجميلين، الحالمين، ليس الأول، في الحقيقة، إلا مشجبا تعلق عليه القصيدة، وهي تفتت اسطورة الصعود المباغت لأي اسم سياسي ثم سقوطه الماكر إن عاجلا أم آجلا، موبقات التسلط والعتو والتجبر في حين يشاء للثاني أن يعكس عبر اسطورة مضادة هي أسطورة الوداعة الانسانية، الوجه الوضيء، الأبهى، لعفوية المواطنة، لتلقائيتها، ولطيبتها المتمنعة، على ان المآلين يشخصان من خلال تضاربهما البين، فضلا عن هذا، القسمة الجائرة التي ابتغتها سومر لابنائها: كل وقدره المرسوم.. واذ تنحاز الأنا الشعرية الى سمير الصيدلي نابشة في ذاكرتها الطفولية، مرممة الامكنة واللحظات، ومستدرجة الشخوص والحيوات، فانها تفصح عن تأففها من هذه القسمة، واستبشاعها للتسلط، للأذى، ليس فقط في واقع الحال السياسي الذي أفرز سمير عبدالوهاب، وزير الداخلية العراقي السابق، بل وكذلك في ايما موطن كان وفي أيما زمن كان.

٤

وكيما يستقيم للمضمون الشعري بنية العالم وتنسيقه، أي

توضيبه تخييليا، لا بد له من مهاد نصي ذي قابلية لأجرأة الرؤيا الشعرية، وذلك على اكثر من صعيد، بحيث مع انتفاء هذه القابلية تفضل ملموسية هذا العالم منقوصة والرؤيا خلقة هلامية ليس إلا، واتصالا مع ما قلناه آنفا بخصوص المكون الفكري في نصوص صلاح نيازي نرى لزاما أن نذكر بأن هذه السمة لا يجب أن تكون مدعاة للظن بأن الأمر يتعلق في هذه النصوص بأعمال فكري بحت، من جنس ما تواجهنا به النصوص النثرية بما هي النطاق الأليق، معياريا، لبلورة الفكر وتصريف إملاءاته القضوية والمقولاتية والبدهية، (ان الشعر لا يتفكر في الكلام بل ينتجه، إنه يحسن صورة الكلام المشترك فحسب).(١١)

وعلى ذكر الكلام، وفي اتساق مع خصلة الاستمكان اللغوي لدى الشاعر، خليق بنا ان نؤشر على معطى صرامة المعجم اللغوي في القصائد، على عافيته وفضحويته وروائه التراثي من زاوية وسلاسة ائتلافه في جمل وتعابير ومقاطع، ومنه هذا النموذج مثلا:

أشهق وتشوغ الروح الى اعلى عليين

عين على الرطيق، وعين على السماء

قصيدة: «هل وصلت الطائرة بعد؟».

وفي نفس الوقت على بعض تمظهراته المهجنة، المعتنفة، نتيجة لتعالقات سياقية بين وحدات لفظية فصيحة وبين أخرى متقصدة ضمن جاهزيتها الصرفية- الصوتية، كـ«هيثرو»، «الديسكو»، «قلعة دزة»، «مكنسة هوفر»، «الفولكلور»، «اللوريات»، «راديوات»، «الدومينو».. مما يغذي رمزية التهجن والاعتناف التي تمس، زيادة على المكتوب، الذات الكاتبة ومتخيلها.

اننا عندما نتحدث عن الكلام الشعري، على وجه التحديد، نجدنا في صلب الماهية الجملية لهذا الكلام. وفي هذا الاطار فان مما يقتضي التسجيل بالنسبة لهذا الديوان بالذات هو كون الجملة الشعرية يتوزعها نمطان بنائيان: نمط الجملة القصيرة النازعة الى الاسلوب الشذري، البرقي، المكثف، الاقدر، في مواقف شعرية بعينها ومنها هذا الموقف، على الوفاء بتصوير تشذر الواقع وتلاحق أحداثه وتواتر تلوناته، وايضا، وهذا مهم بمكان، بتأطير تلفظات حكمية وتأملات فلسفية ومستنسخات مسكوكة، لا يعنيها في شيء ان تسيج نصيتها بعارضتين كدليل على ملمحها الاعتراضي، الاستطرادي، وذلك كلما استفحلت حاجة التفكير الى تبليغ ارسالياته، تحت إمرة الخيال

طبعا وبإذن منه:

يتبين الخيط الاسود من الخيط الأبيض.

قصيدة: «هل وصلت الطائرة بعد؟»

الاشياء الصامتة مثيرة ومرعبة في آن واحد.

قصيدة : «عشتار والقمر».

حتى النظافة وقاية وليست طبيعة

قصيدة: «التعدد».

هذا هو القبح: الايذاء بكلمة واحدة

قصيدة: «وهم الأسماء»

– القاموس لا يهتم بالشيفرة عادة–

قصيدة: «استحالات ابن تومرت».

ويمكن ان نردف الى هذه الأسطر المجتزأة أقوالا أخرى كثيرة، مستنسخات مسكوكة بالأساس، مبثوثة في كذا قصيدة منها يستحثها، بدرجة أولى، عامل التوارد اللفظي والتداعي المعنوي: «أكبر فأكبر»، «بشق الأنفس»، «من أقصاها الى أقصاها»، «نبتة نبتة»، «من حائط الى حائط»، «بين بين»، «لا سمح الله»، «الحياة هدية»، «لله درك»، «الحياة دولاب تصعد فيه طفلا وتنزل منه شيخا»، «الشوفة الأولى كما يقولون»،«هكذا بلا مقدمات: أفقرنا أذكانا»، «بابا بابا»، «هنا وهناك»، «هلا بك»..

في مقابل هذا النمط الجملي يحضر نمط ثان طابعه المركبية والامتداد والتصاعد، وضمن هذا النمط قد تستغرق الجملة الشعرية، بحسب بنائها إما فقرة نصية او مقطعا بكامله او حتى قصيدة برمتها. ولربما كانت قصيدة «استحالات ابن تومرت»، التي تعبر عن تعلق الشاعر بنموذج القصيدة الطويلة الذي خبر مشقته البنائية في دواوينه السابقة، أوضح دليل على المدى النصي الذي يمكن أن تؤممه جملة شعرية واحدة، متلاحمة، اذا ما أخذنا بعين الاعتبار المفهوم الذي أصبح للجملة الشعرية في الحداثة النقدية. فهذه القصيدة القائمة على أربع قصائد- أنفاس، غير المكتملة، مثلما ذكرنا، ولو أن عدم اكتمالها لا يحول البتة بين القراءة، استرشادا بما تحث عليه النظرية الدالية من حيوية القراءة وانتاجيتها، وبين تخمين خلقتها النصية والتخييلية النهائية، ستنوجد، لفائض مادتها الشعرية، وبسبب من تأججها التركيبي والدلالي والرؤياوي، متعدية، بالضرورة، الحجم المعهود في كتابة القصائد المعاصرة، بل ومضطرة، تحاميا للاستتراف البنائي وبحثا عن أقصى ما يتاح من الملاءمة الأسلوبية لانتقالاتها وتغايراتها، الى استلاف الايقاع التقليدي(١٢) (الأرجوزة) لصالح نفسها



ترسل الاشتراكات باسم العمانية للتوزيع والتسويق

مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان

ص.ب ٢٠٢ روي، الرمز البريدي ١١٢
سلطنة عُمان

قسيمة اشتراك

عن الفترة من .... الى ....

الاســم : ....

العنوان : ....

قيمة الاشتراك لمدة عام عن نسخة واحدة

الاشتراك السنوي : **(الأفراد)** في سلطنة عمان ٥ ريالات.**(للمؤسسات)** ١٠ ريالات. **للافراد** في البلدان العربية (٣٠ دولارا أمريكيا) في البلدان الأوروبية (٤٠ دولارا أمريكيا) في أمريكا والبلدان الأخرى (٥٠ دولارا أمريكيا). **المؤسسات** في البلدان العربية (٦٠ دولارا أمريكيا) .. في البلدان غير العربية (١٠٠ دولار أمريكي).

تسدد قيمة الاشتراك عن طريق

شيك **حوالة** **نقدا**

النسبي، وليس استدرارا، كما تعل الصيغة الاخبارية، تاجر المعرفة ومتداولها ومألوفها. وتوسيعا للمدار التجنيحي الذي تجترحه، تلقاء عامليتها النحوية، صيغة الاستفهام تنكب الجملتان على موارد تخييلية مواكبة تطلعا منهما الى إضفاء صبغة انزياحية لائقة على معقولية النويات الفكرية المنغرسة في لحمة التجربة، أولا لكون (الأفكار والعواطف هي في أمس الحاجة الى الكساء لانها تكون، وهي في حالة عراء، أضعف من الناس أنفسهم)(١٣)، وثانيا لأن أحد (العوامل الرئيسية المؤثرة في التغيير الدلالي عامل التوسع المجازي)(١٤). هذه الصبغة قد يفي بها، الى حد ما، اسلوب التشبيه كما يعكس ذلك هذا النموذج مثلا:

ليس كبائع ينظر الى بضاعته تبور وتذبل
ليس كموظف سرق مرتبه الشهري في حافلة
ليس كأرملة ملت وحدتها، ولذت لها الفضائح

قصيدة: «هل وصلت الطائرة بعد؟».

الا أن أداتها الناجعة في النصوص الحداثية المتقدمة هي المجاز الذكي، والترميز المبتكر، اللذان لا يتورعان عن إذابة كليات النص ودقائقه في مصهرتهما الايهامية الحامية، وهو التناصية، عبر الجملتين، لا تكاد تحيد عن أحد التوجهين: إما اللجوء الى الاقتطاع الموارب لجانب من المرجع التناصي، المراد تحويره وادماجه، مؤسلبا من جديد، في الأقنية النصية للقصيدة، وهو ما حصل مثلا مع المرجع القرآني (قصة نوح، قصة أهل الكهف، وقصة مريم العذراء)، والمرجع الميثولوجي (عشتار، طقس الزواج المقدس السومري- البابلي، ملحمة جلجامش)، المرجع الشعري (شعر أبي نواس، شعر السياب)، المرجع المسرحي (مسرحية «عطيل» لوليام شكسبير)، المرجع الثقافي الشعبي (المعتقدات الشعبية العراقية، أقوال وحكم رجل شعبي تونسي يدعى «سي علي»).. وإما توظيف اللازمة المسكوكة «كما يقول/ قال»، الصادر عن خلفية تعاقدية، ميثاقية، شفافة تجاه القراءة، وهذا ما يستفاد من عبارات: (كما يقول التوحيدي، كما يقول هارتلي، قال «سي علي»..).

٥

في الخلاصة نقول إن الاحساس بمسؤولية الكتابة واستعصائها والتواضع الجم أمام بياض الصفحة هو عتبة الشعراء الممسوسين بجمرة الخيال الى رحاب الشعر الحقيقي.

لذا لا داعي للاستغراب عندما نقرأ لصلاح نيازي، شاعرا ومفكرا، هذه الأسطر البليغة:

في الأوقات الحرجة

أغبطكم أيها الشعراء، وفي السر أحسدكم

كيف تأتيكم الأفكار ناضجة كالتين المفلوع؟

قصيدة: «هل وصلت الطائرة بعد؟»

حقا ما من موضوع شعري عميق إلا ويعثر، طال العهد أم قصر، على أفكاره المبتغاة، وأيضا على جماليته المناسبة، وعضوية التعالق، في الديوان قيد التحليل، بين حد التفكير وحد الايهام، بين الموضوع وجماليته، تأتي من مقدرة الشاعر/ المفكر على ضبط منحى هذا التعالق والاستحكام في نتائجه. سومر كفكرة، أي كإمكانية لتقليب معاني المواطنة الحقة، الولاء للأرض الأولى، والتضامن اللامشروط مع مكابدات الناس وأوزارهم وأشجانهم، ثم سومر كاستعارة نوستالجية مدمية، أي كإمكانية للعب المجازي بالكلمات والقرائن، وزحزحة الطبقة الكيانية الطازجة في الذات وتنقيتها مما علق بها من أدران برانية مدلهمة، مغبرة، وقاتلة، والايهام بتملك ذاكرة هاربة، منفلتة، بصيغة موازية إدغام التفكير في السيولة الشعرية.. التفكير بروية خيالية وليس بصوت متخشب، يقيني، متعالم.. التغريب وليس التنميط، المؤانسة الجميلة وليس الافتاء العابس.. التجوهر في ذلك الإقليم الكوسموبوليتي الرمزي الذي شهد انبثاق أول مدنية في التاريخ الانساني.. تمجيده ملء التفكير وتبجيله ملء التخييل.. سومر أيضا، وأيضا.. وأيضا، ذلك هو رهان هذه التجربة الشعرية ورهان صاحبها.

الهوامش

١ – طراد الكبيسي: شجر الغابة الحجري، منشورات وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٥، ص٨٧– ٨٨.

٢ – نفسه، ص٨٩.

٣ – بول فاليري: مثلما هو، الجزء الأول، سلسلة «أفكار»، دار جاليمار، باريس ١٩٤١، ص١٧٦– ١٧٧.

٤ – د. خالد سليمان: قراءة في شعر صلاح نيازي، مجلة (الشعر)، السنة١، ع٤، ربيع ١٩٨٣، ص٤٩.

٥ – نفسه، ص٥٨.

٦ – عبدالرحمن مجيد الربيعي: (وهم الأسماء) لصلاح نيازي، عودة الشاعر الى توهجه الأول، جريدة (الصحافة) التونسية، ليوم ١٩٩٨/٥/٢٣.

٧ – خليل السواحري: حين يتحول الوطن الى وهم للأسماء ومكابدات للغربة، جريدة (الرأي) الأردنية، ليوم ١٩٩٨/٢/١٥.

٨ – عبدالرحمن مجيد الربيعي، مرجع مذكور.

٩ – أومبرتو ايكو: حدود التأويل، ترجمته من الايطالية الى الفرنسية: مريم بوزاهر، منشورات غراسي/ فاسكيل، باريس ١٩٩٢، ص٧٢.

١٠ – يمكننا الاستشهاد في هذا الصدد، على سبيل التمثيل لا الحصر، بأقنعة تموز، المسيح، أيوب، السندباد، في شعر بدر شاكر السياب، وابن عربي، وعمر الخيام، في شعر عبدالوهاب البياتي، والخضر في شعر شاذل طاقة، والحلاج، والجنيد، في شعر صلاح عبدالصبور، ومهيار الديلمي، وعبدالرحمن الداخل، والمتنبي، في شعر أدونيس، وتموز في شعر جبرا ابراهيم جبرا، والأخضر بن يوسف في شعر سعدي يوسف، ومالك بن الريب في شعر يوسف الصائغ، وأبي نواس، والأمير ميشكين، في شعر حسب الشيخ جعفر، وعوليس في شعر سامي مهدي، وسرحان، وأحمد العربي في شعر محمود درويش، وسيف بن ذي يزن في شعر عبدالعزيز المقالح، وسبارتاكوس في شعر أمل دنقل، وأبي يزيد البسطامي في شعر محمد عبدالحي.

١١ – ميكل دوفرين: الشعري، اعداد: نعيم علوية، مجلة (الفكر العربي المعاصر)، ع١٠، فبراير ١٩٨١، ص٤٥.

١٢ – هذا الاستلاف لا ارتباط له، من جهة، باحتفاظ بعض الشعراء المعاصرين بعينات من قصائدهم التقليدية، من حيث مبناها الايقاعي، بدواوينهم الأولى عادة، وذلك حرصا منهم، على ما يبدو، على توثيق ماضي ممارستهم الشعرية، مثلما نجد في ديوان «السيف والرقبة» ١٩٧١، للشاعر العراقي الستيني عبدالامير معلة، أو في الديوان المشترك للشاعرين المصريين السبعينيين رفعت سلام وحلمي سالم الذي يحمل عنوان «الغربة والانتظار» ١٩٧٢، علما بأنهما سينحازان كلية، فيما بعد، الى تجريبية شعرية راديكالية، ومن جهة ثانية بما كان من ارتداد شعراء، من زمرة الرواد، اما باكرا، كنازك الملائكة، وإما في أثناء الطور المتأخر من مشوارهم الكتابي، كعبدالوهاب البياتي وبلند الحيدري ومحمد الفيتوري.. الى المنطلق الايقاعي العمودي، الأصلي، لتجاربهم الشعرية، بل للمسألة، في نظرنا، ارتباط وثيق بابدال ايقاعي مستساغ، طالما تبناه البعض من الشعراء الرواد، تستوجبه الكتابة كلما احتقن التعبير الشعري واصطدم بعدم كفاية التقنية التزمينية التفعيلية، فيحدث ان يتناوب على القصيدة الواحدة قالبان ايقاعيان: تقليدي وتفعيلي بداع مما يمكن نعته بالاقتضاء التلفظي. ومن المعروف أن السياب سبق وأن استنجد بهذه الصيغة البنائية، وهو في اللب من المرحلة التموزية التي تمثل أرقى ما أنجزه شعريا، في قصيدتين اساسيتين من ديوان «انشودة المطر» هما «من رؤيا فوكاي»، و«بور سعيد»، وأكثر من هذا فانه لن يجد أدنى غضاضة في أن يضم الى هذا الديوان قصيدة مكتوبة، بالكامل، على الطريقة التقليدية هي «مرثية الآلهة».

١٣ – بول فاليري، مرجع مذكور، ص١٧٣.

١٤ – جون لايتر: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة: د. عباس صادق الوهاب، مراجعة: د. يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة «آفاق عربية»، بغداد ١٩٨٧، ص٥٠.

«البيت الايروتيكي» متخيل العبور نحو الرغبة

قراءة في ديوان «حامل الفانوس في ليل الذئاب»

نبيــل منصـــــر★

في تجربته الشعرية الأخيرة «حامل الفانوس في ليل الذئاب»(١) يواصل الشاعر العراقي سركون بولص مغامرة اجتراح نص شعري متفرد في متخيله وأشكال صوغه. نص شعري يعرف كيف «يقتل الاب» ويخفي ملامح سلالته الشعرية البعيدة، حتى ليغمرنا شعور، بأننا أمام بداية لا سالف لها، أو أمام نهاية تعرف دائما كيف تبدأ، من ليل شعري غير مدلل الا بقوة التجربة، في الحياة والكتابة معا. الأثر الشعري قوي، غير اننا عندما نريد البحث عن مصادره لا نكاد نعثر على علامة في الطريق. ان ما كان شبه مستحيل من وجهة نظر نظريات النص الحديثة، يبدو أقرب الى الانجاز في هذه المجموعة: نقصد هذه البداية التي تكاد تكون مطلقة والتي دشنها سركون بولص في شعر الحداثة، مثلما دشنها قبله أنسي الحاج وأدونيس ومحمد الماغوط وشوقي أبي شقرا، وشعراء آخرون.

١ - العنوان: الثريا أو العتبة

اول علامة نصية تستوقفنا في المجموعة هي العنوان: هذه الثريا المعلقة فوق سماء المجموعة، والتي تسلط الضوء على متخيلها وعلى بعض اختياراتها الجمالية، من هنا فهي تحتاج الى اضاءة تأويلية نؤسس عليها وعينا الجمالي الممكن بهذا العمل.

«حامل الفانوس في ليل الذئاب» عنوان طويل، على طريقة مجموعة من الاصدارات الشعرية الحديثة. وهو يتكون من حقلين متضادين: حقل النور ويرمز له دال «الفانوس» وحقل الظلام ويرمز له دال «الليل»، والفاعلية الشعرية يخوضها انسان يغامر بفانوسه في ليل الحيوانات الضارية.

تضاد هذه الحقول، نقرأ فيه تضادا بين شاعرية الأشياء الصغيرة او المتناهية الصغر «الفانوس» والأشياء الكبيرة أو المتناهية الامتداد «ليل الذئاب».

وبين هذين التضادين ينهض متخيل المجموعة المتراوح بين الحميمي، الذاتي، القائم داخل الفضاءات الشعرية المغلقة، والموضوعي الغريب المرتبط بالفضاءات الشعرية المفتوحة، حيث العالم يغوص في ضباب المجهول.

«حامل الفانوس» تركيب شعري يمكن ان نقرأ فيه ملامح اسطورية بعيدة، تصله ببروميتيوس سارق النار المقدسة. ونقترح، في هذا السياق، مع جاستون باشلار، ان «نجمع تحت اسم «عقدة بروميتيوس» كل الميولات التي تدفعنا لأن نعرف مثل آبائنا وأكثر منهم، مثل معلمينا وأكثر منهم»(٢). فاذا كانت النار، في هذا الفهم، رمزا للمعرفة التجاوزية المنبثقة عن الذات، فالفانوس كذلك. هكذا تكون «عقدة بروميتيوس، هي عقدة أوديب الحياة الفكرية»(٣) الموسعة لتشمل الفاعلية الشعرية المتطلعة لتشييد مسكنها الجمالي الخاص. ولما كان النور يصدر من قلب الفانوس، لينتشر في العالم الخارجي، فالمعرفة الشعرية كذلك، هبة ذاتية تشرق من الداخل، لتنتشر في خارج يظل دائما مشدودا نحوه. فالفانوس اذن، يمكن ان يشتغل كاستعارة نقدية محملة بأصداء أسطورية تجعل المعرفة الشعرية هبة مقدسة تبذل لأجل الانسان، وفي سبيلها ليتحمل الشاعر كل أشكال العذاب. وهي في حالة سركون بولص. هذا المنفى/التيه الدائم، في الحياة وفي الكتابة،

★ شـــاعر من المغرب.

باعتباره اختيارا لاقامة خاصة ومميزة في قصيدة النثر. أما عبارة «ليل الذئاب» فهي تعني انفتاح التجربة على الأهوال، وهذا ما يمنحها صفة المغامرة الحقيقية، القائمة في صلب تجربة العبور.

٢ - الميثاق: مؤشرات نصية

اسم الكاتب وجنس الكتابة علامتان اساسيتان في تأسيس ميثاق القراءة بين المؤلف والمتلقي. ميثاق يتكفل بفتح أفق انتظار القارئ وتوجيهه، غير انه لا يعفي من خوض تجربة القراءة التي تسمح بقياس المسافة القائمة بين الانتظارات الجمالية والواقع النصي. وقد تكون تلك المسافة مقلصة الى درجاتها القصوى في حالة تجاوب القراءة مع النص. وقد تكون مسافة كبيرة تؤشر على تنافر ينعت في جمالية التلقي بخيبة الأفق.

طبيعي ان كل التوقيعات الشعرية لسركون بولص، تخيب أفق انتظار القارئ التقليدي المشبع بقيم العمود الشعري وجماليته. وخيبة الأفق، في حالة هذا القارئ، الموجود بيننا طبعا، نادرا ما تكون ذات مفعول ايجابي، بحيث تدفعه لاعادة النظر في قيمه الشعرية وتشييد انتظارات جمالية جديدة، مرنة، مستجيبة لروح العصر القائمة على التنسيب والتهجين وعبر النصية، وهذا ما يجعل الحوار بين قطبي القيم التقليدية والحداثية شبه منعدم، وهو ما يجعل الصراع المجتمعي معقدا، تحكمه قيم التبادل الاقتصادي، وتعارضات ثقافية وجمالية تتعلق بالاشكال والنصوص والأجناس.

يؤسس سركون بولص، في هذا العمل، شعريا، لميثاق القراءة، وهو لا يكتفي بالرأسمال الرمزي الذي ينضح به اسمه على غلاف المجموعة، مثلما لا يكتفي ايضا بالتحديد الاجناسي «شعر» الذي يبقى، مع ذلك، مراوغا بحكم ضربات الهدم التي خضع لها على امتداد الأربعين سنة من تاريخه الحديث، بل يخصص قصيدة الافتتاح، لتأسيس تعاقد قرائي، ولو عبر لغة المجاز، تتخلص بموجبه ذمة الشاعر، من أي كسر يقع في أفق انتظار القارئ.

«قارئ الكتاب» هذا الملفوظ، هو عنوان قصيدة الافتتاح، وهو بحكم ذلك يشتغل صراحة بسؤال التلقي في صلته بالخيار الشعري الكبير الذي تصدر عنه المجموعة. عندما نجتاز عتبة العنوان الى القصيدة، يتعين أفق انتظارنا بشكل أدق، نعرف ان العلاقة بالقارئ مفتوحة على أهوال النفي، ومشروطة بقدر من الاستقلالية التي تجعل التجربة الشعرية، منشغلة، في حدود معينة، بأنا موسعة، بحكم اختراقها من قبل أصوات ولغات متعددة، لهذا فهي تلتقط من خلال تجربة العبور اعتمالات الحياة وأسئلة الوجود. في عزلة تامة، لا يعضدها الا هذا المصير المشترك الذي يربط بين الذوات والذي تستشعره الذات الشاعرة بحكم قدرتها على التقاط الجرح الفردي ونبض الوعي العام. دون أن تجعل من نفسها معبرة عنه الزاما وتعاقدا. انها تصر خارج منطق الجماليات الاجتماعية على التقاط الجراح والاندفاعات الحيوية، دون قيد أو شرط يخل بدور الذات في ممارسة حريتها، في اجتراح نمط متخيلها الشعري وأشكال صوغه. فالتعاقد الذي توقعه القصيدة مع متلقيها، هو تعاقد الشعر والتزام الحرية وفردية التجربة وفرادتها في آن:

– ما كنت أقيم على الجمر له/ ما كنت أنام وحيدا من أجله وأحيا/ في عالمين بينهما كتاب، أفتحه كأن في قدرتي/ أن أستعيد ذلك الشاطئ مرة أخرى/ وأسبح ثانية في ذلك التيار (الديوان.ص٦)

يشيد هذا المقطع وضعا اعتباريا للذات المتلفظة، يجعلها تقطع مع الجماليات التموزية (موت الشاعر من أجل حياة الأمة) وذلك بهدف تذويت التجربة الشعرية وتكريس غائيتها الذاتية. من هنا فآلام التجربة لا تعاش لأجل سعادة القارئ، بل تعاش كلذة صوفية خالصة، وكتجربة شعرية مسكونة بأسئلة حياتية وأخرى ميتافيزيقية، بكل ما يلتبسها من غموض أصلي قائم في منطق الأشياء. وفي ثنايا الاحاسيس، من هنا صيغة النفي التي تفتح بها هذه التجربة أفقها الشعري (ما كنت... ما كنت...) ومن هنا أيضا صيغة التساؤل القلق، الصادر عن تأمل معنى تجربة ان تكون الآن، شاعرا:

– هل أنا آخر الآتين إذن/أتبع شمعة الى نهايتي، أم أنا أول من سلفوا/أكمل دورته العكسية في الزمن، من قبل ومن بعد؟ (الديوان، ص٦)

– الشعر في هذا التصور تجربة فردية، كالموت، كالحب، وكالجنون، تعيش الذات، لحسابها الخاص، عذاباتها/ متعها حتى النهاية. لكنها تتساءل في قلق، هل هي «آخر الآتين» الى ليل الكتابة. هذا الليل الرمزي يؤشر عليه دال «الشمعة» الذي يشتغل كأحد وجوه الاستعارة الكبرى المفجرة لشعرية الديوان، نقصد فعل حمل الفانوس/ سرقة النار، امعانا في التلذذ بطقس خرق الممنوع، واضاءة ليل للانسانية، واصرارا تاما على التحمل الكامل لاستتباعات هذا الفعل الشعري الباذخ. وهذا ما سيجعل الذات تصرح بأنها ستخوض التجربة حتى نهايتها «أتبع شمعة الى نهايتي» لكنها سرعان ما تواصل تساؤلاتها عبر الاقامة في الطرف الآخر من الاختيار «أم أنا أول من سلفوا» أي أول من عبروا ليل التجربة الشعرية، في تخومها الحياتية، وفي انشغالاتها ضد – الزمنية «أكمل

دورته العكسية في الزمن، من قبل ومن بعد».

غير انه، مباشرة، في السفر الشعري الموالي تعرج الذات لتؤكد من جديد هذه العزلة القصوى التي تقوم عليها تجربة الكتابة، وهي عزلة تتطلع الى اكتشاف بعض الأسرار الادغالية للأنا الشعرية، في عبورها لمجهول العالم «وحدي في غابة والغابة أنا؟». وهذه الخفاءات الادغالية تضاعف عزلة الذات، وتدفعها الى الامتياح من المتخيل الديونيزوسي، لتفصح في النهاية عن الشرط الوجودي الذي تصدر عنه الكتابة، شرط موسوم بتسييد القلق والألم والتشاؤم، والايحاءات الجنائزية:

– لي من الشوك تاج، زائري/ الوفي الغراب (غراب
ادغار ألن بو الناعق: هيهات!) أنا الغابة في غابة
وحدي/ ألتف على نفسي وليس لي/ أن أبدأ أو
أنتهي، أنا ولدي وأبي/ ارتقي درجا/ لا أعرف أين
يؤدي عارفا أن كل ساعة هي الأولى والأخيرة– أرتقي
درجا وأسمع صوتا ورائي «اسمعني، اسمعني آخر مرة
وأدرك وجهك نحوي» (الديوان، ص٦/٧).

هكذا تلتف القصيدة على نفسها، لتعلن من جديد، في نوع، من التكرير الايقاعي، طابع العزلة الادغالية، المميزة للذات الشعرية المنخرطة في تجربة الكتابة، لتوسع بعد ذلك من صيغة السلب المؤكد على اكتفاء الذات المتلفظة بنفسها واستغنائها عن الأب والابن الرمزيين (دون الام) لانها تجدها في ذاتها. وهو الاستغناء الذي يترجم نصيا في كتابة، تكاد تكون بداية مطلقة في الشعر العربي المعاصر (متخلصة من سلطة الأب) من هنا طابع المغامرة المفتوحة على أفق المجهول، وأيضا طابع الحسية الدنيوية المتخلصة من أوهام التواصل المتطلع الى تغيير الحياة– العالم. والقارئ مدعو الى قبول هذا التعاقد الضمني في الكتابة، اذا رغب في التفاعل، مع نصوص رحالة، جادة في كشف الجراح الوجودية الأصلية، لحظة انجلاء الوهم، وزوال مساحيق الايديولوجيا الكاشفة عن ترهل العالم.

عبر هذا التعاقد، تصر الذات المتلفظة في النهاية، على ارتقاء «درج» الكتابة، هذا الدرج الذي يوحي. رمزيا، بفعل الارتقاء، بالصعود درجة– درجات، فوق الأرض/ تجاه السماء. وهي ايحاءات تشير الى دور الكتابة الشعرية، في التسامي بأشياء الحياة ورفعها الى جلال الفن، الشيء الذي يضفي عليها لمسة سحرية قادمة من التباس الاستعارات الغامضة، المتحدرة من مناطق العتمة في أصقاع النفس الانسانية.

والذات الشاعرة، اذ تخطو خطوتها في مصعد الكتابة، تسمع صوتا قادما، من الخلف يلتمس منها الاستماع اليه، وادارة الوجه نحوه آخر مرة. غير ان القصيدة تنتهي هكذا فجأة، تاركة قارئها أمام حيرة التأويل، لا يعرف من صاحب الصوت وما مضمون كلامه. وانطلاقا من عنوان النص، وانشغالاته الجمالية، يمكننا ان نفترض بأن الصوت صادر عن «قارئ الكتاب» الذي يرغب في ملء بعض مواقع اللاتحديد التي تركتها هذه التجربة في تلقيه الجمالي. وهي رغبة يمكن ان نقرأ فيها تطلعا، ربما، أحادي الجانب، الى خلق تعاضد قرائي بين الشاعر والقارئ. ومثلما تصمت القصيدة عن مصدر الصوت، تصمت ايضا عن رد فعل الشاعر ومدى استجابته لرغبة الصوت/ القارئ، واغلب الظن ان القصائد الأخرى في الكتب/ الأبواب الأربعة التي تتكون منها المجموعة، ستجيب، مداورة، عن ذلك.

٣ - الشعر وتجربة العبور

يتقدم الشعر، في كتاب سركون بولص الأخير، باعتباره ديوانا للحياة، الذات فيه عربية– أشورية تعبرها اللغات– السلالات، في عبورها للعالم، عبر المرأة، وللمرأة عبر العالم أصقاع بعيدة في البلدان والاخيلة تروض داخل استعارة شعرية جامحة منشغلة حد الهوس بالتجربة، الشعر فيها لا ينتج عن تأمل ذهني بارد، بل عن انخراط مباشر في حمأة العالم، والانصات الى دبيب الأعصاب وتذوق ملوحة العرق. القدم تسعى أبدا والعين ترصد الأشياء عبر شحنها بطاقة الشعر الخلاقة، والاشياء تتحول من وجود بارد وغفل الى اعتمالات حيوية لأنها قادمة من أنا شعرية– سردية تذوت تجربة الخوض في العالم. العالم مضطرب كالبحر لا استقرار لامواجه. وضع قلق يسم الذات بدوام الهجرة والترحال.

من هنا: نتوقف ، دائما، في هذا العمل الشعري المتميز مع الانقطاعات: نهاية شيء ما، علاقة ما، حافز ما، حياة ما، وشعور معين. من قصيدة لاخرى، لا نصادف الـ«النهايات» و«سباق المسافات الطويلة» نحو وهم سرعان ما يتكشف عن سراب. نحن اذن بين يدي شعر الهجرة وانجلاء الأوهام، وانكسار الذات الى رقع فسيفسائية. ذات تعيش استحالة لحم أجزائها المتناثرة الشيء الذي يسم التجربة الشعرية الصادرة عنها بحس مأساوي شفاف، كل حضور مشع يخفي مأساة كبيرة. لانه سليل كسر النظام ونتيجة حتمية لفعل باذخ: سرقة النار المقدسة وما تستتبعه من لعنة مباركة. مباركة لانها «فانوس» يضيء ليل الحقيقة: ليل الكائنات والأشباح والبشر المكدودين. أعصاب هؤلاء وعظامهم

تظهر من ثنايا القصائد، بينما صراخهم يبقى بعيدا، ولا يصلنا الا ما يردده الخلاء أو الجدران من أصداء/ آهات. من هنا فالمجموعة، رغم، غرقها في حمأة الحياة، فهي تخرج سليمة، معافاة، الا من قلق الشعر في رصد تبدلات المصائر، دونما تحليل أو تنظير أو توجيه أو أدلجة، مع هذا الحرص الشديد على الطراوة، وتجنب اللغة الاصطناعية الميتة والتراكيب الشعرية الجاهزة. انه البدء الذي يعرق دائما ليبدأ من الأشياء الى الكلمات. من الانسان في أوضاعه المختلفة، مع ميل الى السلبية، الى القصيدة متحررة من كل ارغام أو قيم جمالية مسبقة، ولو من داخل شعريات النثر الجديدة، كل هجرة تدفع نحو بداية جديدة، لترسم أفق «سندباد» دائم.

هذه التيمة الاثيرة لدى سركون بولص، مع ما يعتمل داخلها من حب ونوستالجيا غير مقيدة، تتحول الى استعارة نقدية واصفة لرهاناته الشعرية. من هنا، فالتجربة الشعرية، تعبر، بشكل مضاعف، عن أفقها الجمالي، في ذات الوقت الذي تعبر فيه عن متخيلها الشعري، وهذه علامة فارقة في الانفجار الثاني والثالث لشعر الحداثة. تسم نصوص فاضل العزاوي، قاسم حداد، محمد بنيس، أمجد ناصر، سيف الرحبي، نوري الجراح، حسن نجمي، محمد الصابر، وشعراء آخرين مع خصوصيات تهم عالم كل شاعر على حدة.

٤ - العبور الى العالم عبر المرأة

العبور الى المرأة عبر العالم

يتقدم ديوان «حامل الفانوس في ليل الذئاب» باعتباره تجربة عبور مضاعفة. مرة تكون وجهتها العالم وأخرى المرأة. عنصران يجعلان تجربة العبور على قدر كبير من الألم- المتعة، فيمنحان الذات مبرر انوجادها الهش. الارتماء في أحضان العالم/ المرأة، عبر تبديل مستمر للمواقع: من الخارج المعبور بالذات، الى الداخل المذوت للعالم. الحياة استعارة نهرية أصلية والذات لا يسعها الا أن تكون كذلك مع سمة أساس: التدفق والاستمرار مؤزمان بالانحباس والانقطاع. بحثا عن اتجاه حركي آخر، عن حافز اقوى سرعان ما يتكشف عن وهم كبير. من هنا على الذات، أن تكون سيدة قدرها. عليها الهروب من حتف الى آخر، عليها تقطير اللحظات، والارتماء الحر في هاوية الحياة، المصائر لا تهم كثيرا، أمام جمال الاندفاعات النهرية، أمام متع الطريق وأهوالها اللذيذة. المأساة متأصلة، لكن الجموح أجدى، لذلك لا بد من فتح الأحداق على سعتها لالتقاط مشهد الجرح الباذخ. لرسم ملامح الجنازة/ الوليمة. لابد من فتح أفق الأنا الشعرية وتغيير مسارها: التحول من الغنائية الى السردية المتوترة، ذات الحساسية المفرطة تجاه تبدل الأشياء وانقطاع العلاقات. الأنا الشعرية- السردية تتوسع وتصبح في رحابة العالم، لانها معبورة بأناسه وفوضاه، لترتسم في النهاية ملامح عالم شعري، لا قيمي، تركيبا، وايقاعا، معجما ومتخيلا شعريا، عالم تظهر من خلاله قدرة الشاعر على صهر أعناق المتنافرات، أو المجاورة بين عناصرها في كرم شعري خلاق.

العبور الى العالم عبر المرأة، والعبور الى المرأة عبر العالم، وحدتان دلاليتان مداخلتان تتبادلان الاضاءة لرسم متخيل تجربة العبور، وفي كل مرة يرتفع مكونا، سواء «العالم» أو «المرأة» ليشكل مهيمنة جمالية تحكم التجربة وتجعلها مشدودة الى أفق دلالي مخصوص. وتبدل مواقع الهيمنة الجمالية وانفتاحها على دبيب الحياة، يسم الديوان بالتنوع والغنى والامتلاء. هكذا لن يكون الفصل بين الوحدتين الدلاليتين الا اجراء منهجيا شكليا، ييسر رصد مغامرة الأنا الشعرية، السردية في رسمها للجغرافية السرية لمتخيل العبور.

٤ - ١ - العبور الى العالم عبر المرأة

هذه أول وحدة دلالية، تسعى مقاربتنا النقدية الى اضاءتها. وهي وفي ذات الوقت، أول لحظة دلالية يسعى النص الى تشييد متخيلها، مستعيدا بذلك هاجسا شعريا قديما، ترسمت ملامحه الأولى في الكتاب الأول للشاعر الوصول الى مدينة أين/ ١٩٨٥) ومختلف الوحدات المعجمية التي يتكون منها هذا العنوان، تشي بهذا الانشغال بالعالم، بالمدن، بالفضاءات البكر والأصقاع المجهولة. ذات الانشغال يتجدد في هذه التجربة من خلال موتيف (حافز) شعري أقوى، وهو المرأة.

تكاد تكون الحركة دائمة في هذه الوحدة. الشيء الذي يدفعنا للحديث عن نزوع موجي يخترق الذات في تفاعلها بالعالم. من هنا، هذا الهدير الدائم المحمل برطوبة مالحة، هي رطوبة الحياة ذاتها. دائما، هناك مسافة تطوي لتنفتح أخرى. فيما تكون المرأة/ الموسيقى فترة استراحة قصيرة، يعرف فيها الجسد عودته الى الرحم: مثلما يعرف فيها تساميه حتى عبر انحداره الكبير. عرق الطريق يكاد ينز من جلد الكلمات، وانفاس المتعبين تخترق المسام، ونحن نعبر من قصيدة لأخرى. فيما تبقى أصوات السيارات وجلبة الناس ولغط المهاجرين عالقة بالروح، هناك داخل تلك الفوضى تنبثق الكلمة الضرورية، تنبثق قصيدة الخلاص (قصيدة: شاي مع مؤيد الرواي):

- أمامنا علب السجائر / تلك الذخيرة../ من حولنا لغط المهاجرين، صفق الدومينو المتتالي/ على رخام الموائد، ضوضاء كانت أليفة

ذات يوم ربما/ انبثقت منها مرة أخرى/ وسط الدخان كلمة
ولدت هناك ولا تريد أن تموت هنا/ ان لم نقلها نحن من
يقولها/ ومن نحن ان لم نقلها (الديوان.. ص١٥)

في غياب المرأة، لن يكون هناك، في العالم، أرض صلبة، يمكن للذات الوقوف عليها لن يكون غير العواصف والمهاوي والانجرافات، وبذلك يصبح العالم في هشاشة الطفل، كلاهما معرض للانجراف،للعطب السريع الذي لا تنفع معه استغاثات الرحمة، ولا تضحيات البطل المخلص: الذي مازال يحمل قيما ايجابية رغم انحطاط العالم (قصيدة: شهود على الضاف):

– من يوقف العالم عن الانجراف/ أو يسد من أجلنا باب
القيامة، باي صخرة؟/ لا أحد/ من يعيد الينا القامة
التي تغيب/ من يرفع المهد كالطائر من بين مخالب التنين/
أو يوصل اليه الأم الغريقة؟/ لا أحد/ رجل واحد ألقى
بنفسه لا عنا في التيار/ تلقاه النهر الهائج كأنه ذبيحة/
صارع قليلا، صاح مرة/ واختفى. (الديوان ص:١٤).

مطاردة العالم في أصقاعه وتبدلاته: لن تتيسر، اذن، الا عبر المرأة. ومهما كانت العلاقة سريعة، قصيرة، فانها تمنح الذات الطاقة الضرورية لمواصلة تجربة العبور، الانكسار فوق جليد العالم يستدعي في كل مرة، طاقة اللحم المستمدة من مناجم المرأة. من هنا، الحاجة المتجددة اليها: عند كل عبور، من محطة الى اخرى. هذا ما تكشف عنه قصيدة «طقوس الطبيعة» في حركتها الدلالية الأولى:

– قادما من محطة أخرى/ كهذه تركتها/ ورائي/ بانتظار
قطار لا أريده/ أن يجيء : كم من الزمن، ساعات، قرون/
أرمق امرأة تشرب شيئا/ في احدى الزوايا/ معها رجل/
سوف تودعه بعد قليل (الديوان، ص:٤٢)

عند كل عبور تلوح امرأة متلففة في ثياب المجهول. امرأة العبور واللقاءات المفاجئة، التي تكشف كل علامة في جسدها، أو في الفضاء المغمور بهالتها، عما يحبك في الزرقة البعيدة مَن مصائر تجعل جسدها وليمة متجددة للعبة اللقاء/ الوداع:

– هذا ما تقوله زرقة عينيها المفضلتين تحت/ خصلاتها
الذهبية النافرة/ هذا ما تقوله/ خطوط التماس في بوصلة المصائر،
هذا ما يقوله/ جدول اللقاءات والوداعات...
يقول/ هذا الجدول السحري/ ان اللقاء والوداع ما هما الا/ توأمان
سياميان تواءما أخيرا/ في الجسد الواحد.

(الديوان، ص٤٢/٤٣)

كل هذه التكهنات الحارة تفضي بالشاعر الى سيارتها الدافئة ثم الى بيتها بالقرية القريبة حيث الدفء المضاعف، وحيث الاستقرار لا يكون الا في المهوى السحيق، وعلى طول الطريق، تبدو الفضاءات الجميلة في تبدلاتها السريعة الكاشفة عن رغبة في التلاشي. وهي رغبة ايروتيكية محولة من اقتصاد الذات الى اقتصاد الاشياء:

– ... ما عرفت.../ وهو اننا سنذهب معا بعد ساعة (معا
بعد ساعة) الى بيتها في قرية قريبة/ سيارتها دافئة/
وهي تسوق بسرعة/ كل الجسور بيضاء تغطيها الثلوج.
غابة تبدو، أفق يغيب/ قرميد، سقوف/ يريننا/ الاسفلت
كم هو راغب/ في التلاشي/ تحت عجلاتنا، وتصلي الطريق من أجلنا
صلاة قصيرة. (الديوان، ص٤٣)

كثيرة هي النصوص التي تلتمع فيها أضواء القرى المجاورة التماعا، يرقص خيالات الرغبة، التماع باهت يخفي أكثر مما يكشف. ويكثف أبعاد الأشياء أكثر مما يسرف فيها. فيجعل الصمت سيد زمن نفسي، تجاور فيه الرغبة في الحياة الرغبة في الموت، وتصبح الموسيقى طاقة روحية تسمو بالأجساد الى مقام الافلاك السيارة. كل هذه الحياة النفسية، تستيقظ زمن الليل، حيث تنشط الرغبة وتهييء للعاشق كل عدة السفر:

– مباركة/ هذه القرية/ النائمة/ وبوركنا نحن الذين
لا ننام: فراشنا على الأرض راسخ/ في مطالنا/ النبيذ والسجائر/
قطوف على موجة الستيريو/ جسدا الى جسد مع الأفلاك.
نام «سيد المغنين» نام فاوست/ نام أهالي الراين.

(الديوان، ص٤٤).

نوم اذن في الخارج وحياة في الداخل، حيث تشع شاعرية البيت الايروتيكي، بثلوج نوافذه وستائرها، كل ما يعتمل في الخارج، من عناصر الطبيعة، يبئر هذا البيت ويجعل كائناته الأدبية تنخرط في أحلام يقظة، محفزة بموسيقى نارية، تقذف بالأجساد بعيدا في مجاهل الشرق. انه العبور الرمزي المتجدد عبر طاقة موسيقية، ذات اشعاعات استعارية ايروتيكية:

– ريح تعذب مفاصل الباب/ «الرجل الذئب» في الخارج
يعوي.. دعيه يعوي. ضعي اسطوانة/ ضعي بوب ديلان/
في «ملجأ من العاصفة»/ ضعي رافي شانكار، سيد السيتار/ ليأخذنا
بيديه الى الهند/ سنعبد الليلة نارها/ ودفقة،دفقة نجري الى المصب.

(الديوان، ص٤٥)

اللقاء أفق وداع دائم، الشيء الذي يجعل انشباكات اللحظة الايروتيكية مفتوحة على احتمالات لحظة الوداع. لحظة الخسارة التي تعيد الذات الى عزلتها الاصلية، وتجعلها بالتالي تنقذف في غياهب العالم، كل عناق لقاء، هو عناق وداع، في ذات الوقت، هكذا تقيم المأساة في جذر الفرح، وتنفتح السعادة الايروتيكية على مهاوي الشقاء الابدي (قصيدة: ماذا نفعل الآن؟):

– هذه الساعة التي ستدنينا/ أو تفرقنا او تذكرنا بأن ليلتنا هذه/ قد تكون الأخيرة، ونعرف انها خسارة أخرى/ سيعتاد عليها القلب مع الوقت/ فالوقت ذلك المبضع/ في يد جراح مخبول سيعلمنا ألا ننخدع بوهم الثبات:

«أقل مما يكفي، أكثر مما نحتاج» (الديوان، ص٣١-٣٢)

المرأة اذن، في هذا المستوى الدلالي، ما هي الا موتيف شعري لعبور العالم. من هنا هذا الاحساس الحاد بالزمن، لكن اذا كان الانسان لم يختر ولادته، فهو على الاقل يستطيع أن يقرر مصيره عبر هذا الارتماء الارادي في العالم. ان فعل الانقذاف في الوجود، يعلم الشاعر حرية اختيار اللذائذ الذاتية وكل جماليات السقوط، التي تستطيع وحدها منح الذات سموها، أو على الأقل، مبرر انوجادها:

– كل اطلالة على الهوة خطوة أخرى/ في الطريق

السالكة الى الذروة: ما نفعله الآن. (ص٣٢)

٤-٢ العبور الى المرأة عبر العالم:

يكبر هاجس المرأة ويصبح العالم بوصلة لها، كل الفضاءات تصبح نقطة جذب باهرة بفضل وجودها الاستثنائي. الفضاءات تتعدد وتبقى المرأة واحدة في تعدد قومياتها، ما من ملامح خارجية تميزها باستثناء صفات الداخل المنعكسة على القسمات. وهي في العمق صفات ذاتية، لأنها محفزة بطاقة شبقية، تنظر في العين وحركة اليدين وبؤر الحرارة، دون أن ينعكس ذلك على نوعية المعجم. فالانتقاءات المعجمية تبقى مع ذلك في حدود رصينة بعيدة عن بذخ الانتهاك. روائح الجنس في هذه التجربة ملطفة بثقافة المؤنث الباذخة، وبعيدة عن الرمزيات «الحيوانية» السادية والبطاوية (جورج بطاي). وكلما توغلنا في نصوص هذه التجربة، تقلصت فضاءات الخارج وتعملقت فضاءات الداخل، في اتجاه تشييد شعرية البيت الايروتيكي، ذي الألوان الزاهية والعطور الناعمة، والألحان الآخذة بالأنفاس. كل شتاءات هذا البيت تكون حالمة، لانها تولد دفء التناقض القائم بين ثلوج الخارج وشموس الداخل (قصيدة: اريكة فيرونيكا الزرقاء):

– «كولونيا» باردة طقسها رماد:

اليوم ثلج، بالامس ثلج، وغدا بالتأكيد..

لكن الثلج جميل على الراين، والرمادي لون لا بأس به

عندما تدلك فيرونيكا عازفة الفلوت

الى غرفتها القريبة من الجسر

لتسمعك شيئا من فيفالدي، شيئا

من باخ، وتفتح أريكتها الزرقاء

فاذا بها سرير. (الديوان، ص٨٦)

هكذا تتكثف القصيدة، وتخرج من دوخة العالم، الى أمان البيت الايروتيكي، حيث الأنثى تهيىء الخرائط السرية للمتعة، لتمنح الذات لذة الوصول، وهنا تصبح المرأة القنديل والنوتي العارف بمسالك العبور، وقائد تجربة المهاوي، لكن، داخل هذا البيت، حيث تتكثف الحياة وتصبح أشياء العالم الخارجي وكائناته، بمثابة كورال خلفي يواكب انحدارات الداخل. (قصيدة: بيت حواء):

– عيناها/ حين أضل/ من تحتي/ ترشدانني/ بيتها/ أعمق صمتا/ من غابة العالم/ من حولنا بحر/(البشر لم يخلقوا) وفي الحديقة/ طائر ليلي غناؤه رتيب/ يواكب انحدارنا/ من هاوية / الى أخرى.

(الديوان، ص٨٥)

كلما أدرك الليل الشاعر، استيقظت بداخله الرغبة، واشتدت حاجته الى دفء البيت الايروتيكي، والرغبة لا ترى الا باللمس، باليد الممدودة نحو بذخ الجسد وهالاته، هناك يقع التماس، وتشرع الذات في تسرد متوتر لحدود التجربة، دونما تحويلها الى تجربة حدود، كما تظهر عند شاعر كـ: جورج بطاي مثلا، ان الشاعر يحرص على استقطار المشهد الجنسي، في صور شعرية حساسة، لكنها غير متهتكة (قصيدة دليل):

– كلما وسع الظلام حدوده، مددت يدي أمامي/ لألمس جدار النور، لحمك المتألق من الداخل، هالاته/ الحساسة تحت يدي، روحك المضطربة في مهب نفسي/ عندما نزلت الدرج الحجري، وغبت/ ولم تستديري. (الديوان، ص١٠٤)

هكذا يتم رصد الانفعال والحركة الانثويين، بأفعال مثيرة، مسرفة، تبدو من خلالها الذات الانثوية، خاضعة لقدرية خفية، هي قدرية الجسد عندما يكون في مهب جسد آخر، مدرب وعارف، وهي أيضا قدرية الجسد المقذوف به في العالم، المتحسس لطريقه داخل مجهول، علاماته شحيحة، و«دليله» أعمى، ومهاويه كثيرة، انها مأساة معاينة الحياة

عبر معاناتها، وهذا ما يفرض على الذات ان تكون جزءا من حركة النهر العارمة، وشاهدا في آن، من هنا هذا الاحساس الحاد بالزمن، هذه الخفة غير المحتملة لكائن رحالة، بحاثة عن وجهه الأول في كل حضن جديد، في نوع من النوستالجيا الشفيفة، التواقة الى استعادة الطفل والرحم معا، انها تجربة استمالة، تجعل الذات تصدح في القصيدة ذاتها، مستعيدة حتى صوت الانثى المتطلعة الى العودة:

– أفي مهاو كهذه نطارد وجهنا الأول/ ونهدهد

من كناه في ذراعي من أصبحنا..

«أيا كانت وجهة سيرك، عد في النهاية الي. جسدي

بلادك الأولى» قال صوتها في،

بينما أطوف هنا وهناك. (الديوان، ص:١٠٥)

ان تطلع الذات الى استعادة موضوع رغبتها، يظل تطلعا ممزقا بحتمية المصير. من هنا تتم استعادته رمزيا على مستوى التذكر. فاعلية تفكر في الجسد بحرارة القادم من التجربة وبنوستاليجا العاشق، الذي يختزن في المسام والحنايا، رائحة الجسد الآخر، تفاصيله وخرائطه السرية، حيث عنف اللحظة الايروتيكية، يترك وشومه على الجسد. وهنا تنفلت بعض الاستعارات السادية المخففة، لتسم متخيل العبور نحو الرغبة بجمالية القسوة الاصلية، القائمة في صلب كل فعل ايروتيكي دموي (قصيدة جرد العلاقة):

– هل كان الفرق سيغيرنا/ لو لم نجد هذه السدود حيث

كنا/ نتوقع أرحب الفضاءات؟ أنظري/ ما فعلته الرغبة

بنفسها، هذه الندبة تحت ضلعي/ تحتوي ليلا بكامله، وأنت:

أعرف أية طريق/ سلكتها كل طعنة نحو مركز الرحمات/ ندوبك

باللمس تعرفها أصابعي..

أزحت عن وجهك قناعه أحيانا/ على باب كهفك أسقطت

كل جلودي. (الديوان، ص٣٥)

ان هشاشة العالم/ الحافة، وجه آخر لهشاشة الذات، جدل قائم في صلب تجربة العبور الى مهاوي اللذة، حيث الحلم طريق آخر لشعرية الايروتيكي المخفف برمزية الحكمة. هكذا، فمثلما يعانق الشيخ صباه، في الذات الشاعرة، ينزع الصبي نحو شيخوخته، حيث تلتمع اشراقات الحكمة المعطرة من تجربة العبور/ الخوض في حافة العالم/ الحياة. وهنا تضع الذات الشاعرة– الساردة، حصادها الكبير، ليكون في متناول التداول الشعري، في صفة نصوص/ آثار شعرية تخومية ترصد الوعي القائم وحتى الممكن (قصيدة: الحافة وأسرارها):

– على الحافة الهشة التي نصل اليها وكنا طيلة الوقت نسعى بكل ما فينا من تهور لبلوغها، تلك القشرة الخداعة من رقيق الجليد على فوهة أخدود ما أطول ما أغرانا في أحلامنا الشبقة بانتهاك ظلامه، هناك حيث الحياة تنكسر بين رجليك كأسا من كريستال عذريتك التي لم يصنها الزمن. نسير ونترك آثارنا: نعرف اننا نمتحن المصير بكل فلذة. (الديوان، ص٤٦)

ان متاهة العالم، وعزلة الذات وهشاشتها أمام تبدل العلاقات، وحتمية المصائر، تدفعها (الذات) نحو تبني القيم الشعرية الديوتيروسية، التي ستتحول الى طاقة مفجرة لاندفاعات حيوية، يعتبر العبور والترحال والتيه الارادي، أحد أهم تمظهراتها النصية، طبعا في تمفصل دائم مع تجربة الحب، وشاعرية البيت الايروتيكي، حيث المرأة المتواطئة، تفتح جسدها لاستقبال انقذاف الكائن. في نوع من العودة الرمزية الى الرحم. هذه النوستالجيا الاصلية، تسري خلفية اساسية في كل شعر كبير. تتعدد رموز الديونزوسية، في تجربة «حامل الفانوس»، وهي في أحيان كثيرة ترق، لتتمظهر في صفة عطر، أو زجاجة شمبانيا، أو ضوء خافت، أو جسد شفاف عار، أو نغمة ليلية ربتها الديامیس، وأطلقتها باتجاه الشاعر لتحمل رأسه، دونما حاجة الى سيف:

(قصيدة: غناء على ايقاع الطبلة والسيتار):

– قل لي أيهما أقوى– الحزن الذي يرفرف مذبوحا/ على ضربة السيتار ولا يموت أم ذلك الحزن/ الاضافي، ذلك الحزن / الاضافي، ذلك الدرويش الذي يقع على ضفة الكنج/ بانتظار النيرفانا/ ذلك الضيف الذي جاء بلا سيف الى بيتي/ لكنه مضى حاملا رأسي(الديوان، ص٩٨).

غير أن كل هذه العناصر الديونيزوسية، تظل على صلة وثيقة بالمرأة، بالعالم، لتشكل في تضافر معهما، نسغ تجربة شعرية مأخوذة بهاجس العبور، حيث التخوم والاصقاع، الشموس والثلوج، لتنفجر عبر كل ذلك، نصوصا شعرية باذخة، تعتبر المظهر الأكثر ديونزوسية، في هذه التجربة. ان ما نقف عليه مع سركون بولص، بكل الارتجاف الضروري، هو ليل الانسان، وليس ليل الآلهة، رغم ايحاءاتها في هذه التجربة، وفي ذلك تكمن صوفية دنيوية معذبة، تجعل من الشاعر بروميتيوس الحياة الشعرية، الانسانية المعاصرة، من خلال ذلك السفر الدائم وراء اللهب.

الهوامـــش

١ – سركون بولص: حامل الفانوس في ليل الذئاب (شعر) منشورات الجمل ١٩٩٦.

٢ – Gast on Bachelard: La psychamalyse du Feu/ Folio Essais. P30

٣ - المرجع ذاته، ص٣١ .

سحر الرحيل إلى الشرق

محمـــود قاســم ★

مع نهاية عصر النهضة، اكتشف الأوروبيون جاذبيتين جديدتين، لم ينتبه أحد الى وجودهما من قبل. الأولى كانت اكتشافا فرديا قام بها اسحاق نيوتن عندما توصل الى جاذبية الأرض. والثانية كانت جماعية، وهي جاذبية الشرق. فقد اكتشف العالم العربي أن الشرق يتمتع بسحر غريب، وأن المرء عليه أن يذهب إليه مرة واحدة في حياته، حتى اذا حدث ذلك وقع في سحره، وراحت نداهته تناديه، لأن يعود المرة تلو الأخرى. وتظل هذه النداهة تناديه حتى يستجيب لها.

ولذا .. فالحديث عن رحلات الأوروبيين الى الشرق قد رصد بعضها في عشرات الألوف من الصفحات، وماتزال هناك مئات الرحلات التي ترصد بها، ولم يسجلها أصحابها.. وعلى سبيل المثال، فإن الكتاب الذي أعده جان كلود بريخت عن «الرحيل الى الشرق» قد ضم فقط مختارات من هذه الرحلات الفرنسية وحدها في القرن التاسع عشر. وقد وقع هذا الكتاب وحده في طبعته الشعبية في ١١١٠ صفحات. تضم كل صفحة تقريبا ٥٢٠ كلمة. مما يعكس مدى أهمية هذا الحدث. وأهمية ثقافة الرحيل الى الشرق بالنسبة للغرب في تلك الحقبة من الزمن.

ولسنا هنا فقط بصدد عرض هذا الكتاب، وتقديمه الى القارىء العربي، ولكن من المهم أن نشير الى أن هذه الرحلات قد اقتصرت فقط على الدول الاسلامية ومنها فلسطين، وسوريا، ومصر وتركيا والجزيرة العربية، اذن فكما رأينا، فليس كل ما ضمه هذا الكتاب الضخم عن رحلات الى كل دول الشرق العربي. بل الى بعضها. فقد خلا تماما من رحلات الى دول المغرب العربي على سبيل المثال.

السؤال الملح.. لماذا هذه الجاذبية، ولماذا الرحيل الى الشرق بالذات..؟

بدأت الأسباب الدينية من خلال رحلات التبشير، لكنها ما لبثت أن أصبحت سياسية تبعا للعلاقات التي ربطت بين العالمين. وقد تولد عن هذا الاحتكاك وتلك العلاقات حالة من التمازج الثقافي، فأبدى الغرب اعجابه بحكايات الشرق، خاصة الموجود منها في «الف ليلة وليلة» فحاول أن يزور الأرض التي حدثت فيها تلك الحكايات الجذابة.

وعندما نطالع ما كتبه الرحالة الغربيون عن الشرق، سوف نلاحظ أن أغلب هؤلاء الرحالة الذين كتبوا من الأدباء، خاصة في القرن التاسع عشر، على سبيل المثال، مثل شاتو بريان، وجوستاف فلوبير ولامارتين.

هؤلاء الرحالة كانوا ينظرون الى رحلاتهم بمثابة اكتشاف، أو تخيل، بمعنى أنهم كانوا طلائع المسافرين المحدثين الى الشرق. ولذا فسوف نرى أن كلمة الشرق قد تغيرت مفاهيمها في الموسوعات الأوروبية على مدى السنين، ففي بداية الأمر كانت أقرب الى معنى «الفضاء» الذي نقصده الآن. وفي بداية القرن التاسع عشر، ذكرت كلمة الشرق مرات قليلة في كتب الرحلات. ولعل الذي أرساها بالمعنى الأدبي هو الشاعر لامارتين في قصيدته «ذكريات ، ومشاعر، وأفكار ومشاهد أثناء رحلة الى الشرق» عام ١٨٣٥.

ومع بداية القرن التاسع عشر، كانت الرحلات الاستكشافية للشرق بمثابة حالات واجتهادات فردية، يقوم بها أشخاص فوق أحصنة، متجهين الى شرق أوروبا، فتركيا، ثم سوريا وفلسطين، ومصر. وإذا كانت الحملة الفرنسية قد جاءت بحرا الى مصر. فإن شاتوبريان قد وصل فوق حصانه الى أثينا، ثم الى مدينة القدس. ثم جاء الى القاهرة، وآثر أن يعود الى بلاده بحرا عن طريق الاسكندرية في شهر نوفمبر ١٨٠٦. وليته ما فعل، فقد فاجأت السفينة التي يستقلها عاصفة بحرية شديدة جعلت السفينة تجنح الى تونس.

ولم يكن السفر الى الشرق سهلا في تلك الآونة، فهو يتطلب تفرغا، ومشقة، وأموالا كثيرة. ومساندة دبلوماسية. وقد تكلف الكثير في رحلة الشاعر لامارتين الى الشرق عامي

★ كاتب من مصر.

١٨٣٢، ١٨٣٣. ولم يطق أن يبتعد طويلا عن الشرق، فعاد مرة أخرى الى أسطنبول عام ١٨٥٠ أي بعد الثورة التي شهدتها فرنسا عام ١٨٤٨. فراح يبحث عن السلام في الشرق.

وقد ساعد زيادة الرحيل الى الشرق التقدم التقني، واختراع القطارات البخارية، وتطور الملاحة البخارية، وجعل هناك حركة بريدية متميزة، وجاء محمد علي بالفرنسيين من أجل صناعة نهضة في الشرق على المستوى التقني. وبظهور الخطوط الملاحية المتطورة زاد عدد الرحلات، وكثر الرحالة، هؤلاء الذين لم يسعوا الى التعرف على الموانيء والمدن الكبرى. ففي مصر على سبيل المثال، ربطت السكك الحديدية بين القاهرة والاسكندرية في خمسينات القرن التاسع عشر ثم امتدت هذه الخطوط الى صعيد البلاد. وما لبثت أن انتشرت في سوريا. فربطت بين دمشق وبيروت ويافا والقدس. ثم بين بغداد وتركيا وجبال الألب عابرة سلسلة جبال طوروس.

وهكذا أصبح الرحيل الى الشرق عملية سهلة وسريعة في أقل من نصف قرن، فقد تمكن نرفال من الوصول الى الاسكندرية في اسبوعين لا أكثر في عام ١٨٤٣. أما رحلة فلوبير ، بعد أقل من ستة أعوام، فد استغرقت ثمانية أيام. وهكذا بدأت السياحة الحديثة بصورتها التي تطورت الى ما نراه اليوم. هذه السياحة التي بدأها وبرع فيها الانجليز، وازدهرت بعد حفر قناة السويس. حيث بدأت سياحة «المجموعات».

ورغم أن هذه السياحة بدأت دينية، إلا أنها كانت من أجل التعرف على حضارات الاقدمين، في المقام الأول، وقد تتبع ذلك ظهور أدب الرحلات الى الشرق. وعندما بدأت الصراعات العسكرية بين دول أوروبا، خاصة بريطانيا، وفرنسا، فإن السائحين كانوا يلتقون لأول مرة في شوارع مدن الشرق، وفي فنادقها. وأيضا في دروب الصحراء. وقد بدا هؤلاء الغربيون مشدوهين بشكل الحياة في الشرق، في تلك الآونة، خاصة الجمال التي ترمز الى الصبر، وأشجار النخيل، والكثبان الرملية الغريبة الألوان.

وقد تطلب وجود هذه الأفواج المتدفقة من السائحين، والعلماء، توفير الكثير من الخدمات الفندقية،والسياحية. وظهرت وظائف جديدة مثل الارشاد السياحي. وموظفي الفنادق الراقية.

وعاد هؤلاء السائحون الى بلادهم ليعبروا عن سعادتهم بما شاهدوه، وعن دهشتهم لما عاشوا فيه ولا يمكن لشخص أن يؤلف كتابا عن رحلته الى الشرق في ١١٠٠ صفحة مثل الدكتور رافيل ايزامبير الا اذا كان قد شاهد في هذا الشرق ما يستحق الكتابة عنه في كل هذه الصفحات . ولم يكن كتابه «الشرق» هو الوحيد من نوعه، وحجمه، فقد ظهرت كتب عديدة لاشخاص شهدوا الرحيل الى الشرق. وشجع هذا الكثيرين للسفر نحو بلاد أخرى ليس من بينها دول البحر الأبيض المتوسط. بل اتجه الرحيل الى الجزيرة العربية.. ووجد أدب الرحلات الى الشرق مجالات جديدة، وموضوعات متنوعة.

وأصبح الرحيل الى الشرق مرتبطا في الكثير من أشكاله بالكتابة عنه، وازدهر علم الاستشراق وأدب الكتابة عن السفر الى الشرق مثلما كتب الكونت فوربان : «قضينا الليل نائمين فوق الرمال. نشعر بدفء هذه الرمال التي امتصت أشعة الشمس طيلة النهار. ولم نحس بأي برودة منتظرة. هكذا كانت الصحراء».

ويقول الكاتب الروائي اندريه جيد الذي فاز بجائزة نوبل عام ١٩٤٧ في كتابه عن «رحلاته »: «أنا الآن عرفت أن حضارتنا الغربية ليست فقط أجمل الحضارات، كنت أعتقد أنها الوحيدة.الآن اكتشفنا أننا ميراث هذه الحضارات الشرقية.

أما الشاعر لامارتين فيقول عن رحلاته الى الشرق: «أحسست أن جسدي وروحي هما أبناء ضوء الشمس.وأنهما في حاجة الى شعاع الحياة الذي يأتي من هناك».

وقد أعلن لامارتين سخطه الشديد على حضارات الغرب التي ملأت الجو بالأدخنة، والغازات السامة. والعرق، والأوحال. وعلل كثرة السفر الى الشرق بأنه حالة هروبية الى أماكن أكثر نقاء وبراءة. وأطلق على هذه البلاد «أرض المعجزات».

ويعترف لامارتين أن كلمة الشرق لا تعني أبدا التخلف، عند كل الأوروبيين بل هي تعني نهضة الروح، أنها قفزة نحو الامام، فنحن أمام طبيعة تقوم على أسس ثلاثة من مخلوقات الله عز وجل وهي الجبال والبحار والصحراء. ففيها تتوحد الكائنات بخالقها. «لم نكن نشعر بالملل قط من هذه الصباحات المنعشة، ولا من النوم في أحضان الشمس».

ويعترف لامارتين، وهو من أهم الشعراء قاطبة في القرن التاسع عشر، أن وجود المرء في الشرق يحرره من خطيئته المرتبطة بالمتع المادية : «هكذا قضينا أغلب أوقاتنا. الرموش نصف مفتوحة. والأفكار شاردة . وترنيمات الصلاة على الشفاه. لم أعرف أي عطر يفوح من هذا العالم الشرقي الذي كان يغزونا، لا أعرف أي شيء كان يلمع ويشع فينا».

هذه الرحلات ساعدت في تدبير منظور الغرب نحو الشرق،

فهو لم يعد ذلك المكان الساحر الذي تدور فيه أحداث ألف ليلة وليلة، كما يقول جان كلود بريخت، والذي يعترف أن بعض الكتابات عن الشرق لم تكن صادقة مثلما فعل مونتسكيو. ولذا فليس من الكافي أبدا أن نقرأ الكتب كي نتعرف على الشرق. ولكن من المهم الاتصال به. لقد اكتشفنا أن هناك أخوة لنا يعيشون هناك. وعرفنا أنه ليس مجتمعا قائما على المتع الحسية. فقد أخطأ مونتسكيو عندما تصور أن حكام الشرق أشبه بنيرون. أما فولتير فقد أخطأ بدوره في كتابه «مقال في العادات» عندما نظر الى حكومات الشرق على أنها عبثية.

ويهمنا هنا أن نقتبس الكثير مما كتبه أدباء مشهورون، ومقروءون، ورحالة موثوق بهم. فبعد لامارتين ونرفال جاء فلوبير مؤلف رواية «مدام بوفاري» واندريه جيد. فقد تغيرت نظرة فلوبير قليلا، لكنها لم تكن سيئة، فهو يرى أن الشرق يعيش في سبات، وسكون، وذلك تبعا لدرجة حرارة الجو التي قد تبعث على الكسل.

ولم يخف الكاتب الرحالة نوشيه أن اكتشاف الشرق قد فتح عيون رجال الغرب على خصوبة الأرض، والكنوز المحفورة هنا في الشرق، فقال: «لدينا قوم أذكياء، وشجعان يطلبون هذه الأرض من أجل زراعتها، يجب أن ندوس على هذه الكنوز كي نستكشفها».

مثل هذه المفاهيم عكست رؤية الغرب للشرق، وفسرت الأسباب التي دفعت الجيوش للتأهب من أجل القدوم الى الشرق، عند أي بادرة، وربما بلا سبب، مثلما حدث في مصر عام ١٨٨١. وذلك للبقاء فيه فترة طويلة. وقد بدا هذا المنظور في الدليل السياحي الذي أعدته الباحثة جوان عام ١٨٧٨ حيث قالت: «ان هذا الشرق قد تجاوز السكون. وهو يتغير بسرعة».

الجدير بالذكر أن عدد الرحالة الذين جاءوا الى الشرق كما ورد بيانهم في كتاب الرحيل الى الشرق، كبير ومتنوع. ويهمنا هنا أن نذكر الأدباء منهم، باعتبار أنهم الأكثر انتشارا بين الناس. منهم على سبيل المثال فرانسوا دوشاتوبريان ١٧٦٨ – ١٨٤٨. والذي قام برحلة طويلة من باريس، مارا بأثينا واسطنبول. ووصل الى يافا في أول اكتوبر عام ١٨٠٦ ثم وصل الى القاهرة ورحل منها الى تونس. وحول هذه الرحلة التي استغرقت قرابة عشرة أشهر ألف كتابا يحمل عنوان «رحلة من باريس الى القدس».

أما جوستاف فلوبير (١٨٢١ – ١٨٨٠) فقد رافق زميله ماكسيم عام ١٨٤٩ الى الشرق وجاء ذكر رحلته الى الشرق في الجزء الثاني من «رحلاته» التي نشرت عقب وفاته.

وقد عرف الفونس دولامارتين المجد في صباه وشبابه كشاعر متميز. ولا ينسى له العالم قصيدته التي يقول فيها: من العار أن يغني المرء بينما روما تحترق.

ولامارتين عاش بين عامي ١٧٩٠و١٨٦٩. وقد رحل الى الشرق في وفد من المغامرين هم خمسة عشر رجلا في يوليو ١٨٣٢. فزار دمشق وبيروت. والقدس. وقد اضطر للعودة الى باريس بسبب وفاة ابنته. ثم عاد في العام التالي الى الشرق ونشر كتابه عن «رحلة الى الشرق» في أربعة أجزاء عام ١٨٣٥.

أما الأديب بيير لوتي، فإنه لا تأتى سيرته، إلا وتذكر الناس الشرق. فهو لم يرحل فقط الى مدنه، بل عاش فيها وارتبط بها. واعتنق الاسلام. عاش بين عامي ١٨٥٠ و١٩٣٢. وتنقل بين مدن الشرق مثل دمشق، وبعلبك، والاسكندرية، والقاهرة، والجزيرة العربية. وله العديد من الكتب منها :«الزيادة » ١٨٧٩. و«اسطنبول» ١٨٩٢. و«الصحراء» و«القدس» و«الجليل» عام ١٨٩٥. ثم «الموت في فيله» عام ١٩٠٨.

كما جاءت شهرة جيرار دونرفال (١٨٠٨ – ١٩٥٥) أيضا من رحيله الى الشرق. حيث سافر من باريس في ديسمبر ١٨٤٢. وركب سفينة رست به في الأسكندرية. وظل يتجول على ضفاف النيل وظل هناك لمدة عام بأكمله. وقد ذاق نرفال طعم السفر الى الشرق، فلم ينقطع عنه، ولا عن الكتابة حول «مشاهد من الحياة الشرقية».

أما المؤرخ والفيلسوف ارنست رفيان (١٨٢٣– ١٨٩٢) فقد سافر الى الشرق مع أخته هنرييت بناء على اقتراح من نابليون الثالث في مايو عام ١٨٦٠. وأرّخ لهذه الرحلة في كتابه الضخم «ذكريات الطفولة والشباب».

الكتابة عن الشرق أشبه بالغوص في محيط جميل ، واسع، مزدهر والتوغل في هذا البحر، الخضم، يجعل المرء يكتشف بسهولة أن الذين أعجبوا بالشرق وأحبوه، أكثر بكثير من الذين حاولوا انتقاده. ولعل هذا يفسر سبب تلك الزخمات المتدفقة من الزائرين لبلادنا، مهما كانت الأجواء، ومهما بدت الأزمات .. فالحياة تتدفق ،ولا تتوقف عن الدوران ،والسريان.

فنتازيا الصعلكة في قصيدة محمد الماغوط

خالد زغريت ★

ان نقول ان الانجازات الابداعية المتعاقبة بتعاقب الزمن ليست الا خطابا على خطاب وما يمتاز منها ليس إلا ذاك الخط الذي يتأتى له وميض اسلوبي يجعله نوعيا في تراكم الخطاب الكمي والنوعي، لا يعني ذلك الانحصار بمقولة الاكاديمية الصارمة للتناص لأن المسألة ليست اشتغال نص على نصوص سابقة، انما وحدة الوجود ووحدة الطبيعة البشرية تفرضان وحدة جوهر القضايا التي يشتغل عليها المبدع كل وفق الصور الزمنية الخاصة بطبيعة المرحلة. ووفق المعطيات الابداعية للكاتب وبالتالي تكاد ان تكون مادة الابداع واحدة انما كل زمن ينجز ابداعه بجدة الصورة والرؤية الجديدة لمادتها، فالتجدد الابداعي في الادب في جانب كبير منه ينحصر في مظهرين: الاول الصورة الحياتية الجديدة للقضية التي تجسد خصوصية زمنها الممايز للزمن السابق. والثاني ابداع شكل خطابي جديد نوعيا، اننا بلا تردد نقول بوحدة مادتي الخطابين التاليين دون أن يعني ذلك تعالقا تراثيا للأول بالثاني، او تناصا، فالاول هو الشاعر الجاهلي الصعلوك الشنفرى حيث يقول في لاميته الشهيرة

(أقيموا بني أمي صدور مطيكم
فاني الى قوم سواكم لأميل
فقد حمت الحاجات والليل مقمر
وشدت لطياتي مطايا وأرحل
لعمرك ما بالارض ضيق على امرئ
سرى راغبا او راهبا وهو يعقل
ولي دونكم أهلون سيد عملس
وارقط زهلول وعرفاء جيال
وان مدت الايدي الى الزاد لم أكن
بأعجلهم اذ أشجع القوم اعجل

... .

وأطوي على الخمص الحوايا كما انطوت خيوطة ماري تغار وتفتل)

أما الثاني فهو ابن القرن العشرين الشاعر محمد الماغوط:

(يا أهلي... يا شعبي
يا من اطلقتموني كالرصاصة خارج العالم
الجوع ينبض في احشائي كالجنين
انني اقرض خدودي من الداخل

... .

اريد أن أهز جسدي كالسلك
في احدى المقابر النائية
أن أسقط في بئر عميق
من الوحوش والأمهات والاساور
لقد نسيت شكل الملعقة وطعم الملح
ان احشائي مليئة بالقهوة الباردة)

ان تبدو الصورة الابداعية لكلا النصين على فراق ظاهري

★ شاعر من سوريا.

الا ان الاشتراك بين عناصر المادتين يتعدى التقاطع الجزئي الى التشابه المقارن في بنية الوحدات ولا يستطيع تمايز الخطاب الا وان يكون شفافا يمرئي الجوهر.. ويمكن في هذا السياق فهم التزيد في فضاء المادة في جانب والانكفاء في آخر استيعابا وتمثلا لروح العصر ومعطياته وبالتالي يمكننا تأسيس الخاص في العام، أي قراءة ظاهرة الصعلكة التي تبدت في الجاهلية والاموية في الشعر المعاصر ولدى رمز مهم من رموزها الخارجين على قانون الشعر التقليدي محمد الماغوط الذي ترسبت كتابته في الاجيال اللاحقة بشكل مثير.

ثمة خلافية مشكلة في صور واداء الظاهرة، خاصة وان هناك انقطاعا بين الرؤية للقيمة الاخلاقية والاجتماعية في جوانب متعددة بين الحالتين، كما ان الانقطاع أبين شعرية الماغوط وقصيدة الصعلكة التاريخية. اذ تتكشف الصعلكة لدى الماغوط كصفة حضيضية يعيشها الكائن المعاصر، تتلاقح تاريخيا مع النعت التاريخي الذي ولدته المرحلة الجاهلية في سيرورتها الاجتماعية أي ما عرفناه بالصعاليك، تلك الفئة التي صودر منها انتماؤها لمجتمعها واخرجت من دائرته لتعيش تسلكات حياتية عصامية انقلابية مناهضة للمعايير الأخلاقية والاجتماعية، اذ هي تعيش حياة ظليلة، حالة صراع ضار من اجل البقاء متسلكة سمتا لا يخلو من الوعي الانساني العميق هيأ لها اعادة اكتشاف صفاء الوجود المغيب في الواقع المظلم، وذلك عن طريق انتزاع ضروريات الحياة بحد السيف لترسيخ سيرورة متفردة ومغتربة عن السائد، بهذا المستوى الذي يمكن لنا ان نعيد ترتيب مصطلحاته وفق معايير عصرنا حيث الواقع السياسي المنظم هو السلطة المجيرة كل شيء لخانتها التي سجرت الانسان في زريبتها المموهة بالشعارات مما ولد قهرا مضاعفا للانسان، هذا القهر يتحسسه الماغوط بعمق فريد نتيجة انسكانه في خلايا روح ومسام ذاكرته لذلك راح الماغوط يغنيه دون حرج من دونيته وحضيضيته.. يقول في قصيدة النخاس:

(الاسم: حشرة
اللون أصفر من الرعب
الجبين في الوحل
مكان الاقامة: المقبرة او سجلات الاحصاء
المهنة : نخاس
البضاعة: رمال ذهبية وسماء زرقاء
....
وعندي.. شعوب
شعوب هادئة وساكنة كالادغال
يمكن استخدامها
في المقاهي والحروب وأزمات السير)

ترقب هذه المقتطعات معالم صورة الصعلكة الفاقعة التي ينضحها كائن قصيدة الماغوط وهو يعيش انفساخا وجوديا وتجوفا كونيا بفعل الواقع الذي يدفعه الى حياة دونية مجردة من مسوغات كينونتها، انه كائن راضخ باستلاب كلي لصعلكة على شتى مستويات وجوده حتى يطال قبة الحلم فهي بيت صعلكة وانتهاك واستباحة

(كفاك تحديقا في راحتي
بحثا عن خطوط العمر والخط والمستقبل
لقد أممت كلها من حمل الحقائب
وشد القلوع في الاحلام
وعبثا تتقصين أسرار حزني
من اضبارتي المدرسية
او رفاقي في المقهى
فحزني لا حسب ولا نسب
كالأرصفة كجنين ولد في منفى)

وتتمادى هذه الصورة في كلاحتها ووحشتها ممعنة بألوانها الظلامية التي تولد حالات انسانية مقعرة ومجوفة تنفر بها بعيدا عن معنى الحياة، فتتحول الى جيفة مجهضة من أي نبض تتملكها حالة محل وتمحل لهذا العمل تمارس انحطاطها الى ذروة دونيته الى حد الشعور بلذتها نكاية في الواقع ومجابهة عبر الانغماس في صوره المضغوطة بكاريكاتورية سياسية تتقدس

ضلالاتها وغيبوية الانسانية:
(احسد المسمار
لان هناك خشبا يضمه ويحميه
اغبط حتى الجثث الممزقة في الصحراء
لأن هناك غربانا ترفرف حولها
وتنعق لاجلها
آه يا جدي
لقد اشتقت للظلم للارهاب
للتعلق بالاغصان بالشاحنات
للتمسك بأي شيء
ولو بقضبان السجون)
ينساق الماغوط لتعميق نص كائنه الفجائعي ولا يبقي على مسافة أمان عن انسحاقاته بل ينزاح به الى اقصى حالات البوهيمية التراجيدية انه يخلق فنتازيا الصعلكة ينميها، يصعدها، يغنيها بانجراح وتلذذ، فتتمرأى هذه الحالات بشكل صور كاريكاتورية يجسدها الكائن الفاقد لمعناه الانساني والمرتكس الى حالات أشبه بالحيوانية كأنما هناك احساس عميق بجدوى سادية انتقامية فيخترق تلك الصعلكة الى حيوية معناها الحضيضي فتتجلى فنتازيتها في القصيدة بطولة لاذعة تهكمية هزلية:
(ولدت عاريا وشببت عاريا
كالرمح
كالانسان البدائي
سأنزع جلود الآخرين وارتديها
سأنزع جلود السحب والازهار والعصافير
وأرتديها
محتميا بالضباب والانين
بالاعلام الممزقة والاثداء الملفوفة بالجوارب
اذا كان لا يريد ان يرأف بي
أن يشبعني التبغ والنساء
وجلد الخيول في المنحدرات
كل امرأة في الطريق هي لي
كل نهد وكل سرير
هو لي.. لعائلتي لرفاقي الجائعين
طالما لنا شفاه واصابع كالآخرين
يجب أن نأكل ونحب ونهجر
ونقذف فضلات الاثداء خلف ظهورنا)
ان الشاعر يتوصل بنزقه وتهكمه الى انمساخ وتصدير، هذا الانمساخ الذي يكرس تقزمه وتضاؤله الى دمية تتلعبها شهوة الحضيض الفائرة في روح القصيدة التي تلطم قفا حروفها بأصابع استهلاكية الانسان وضلالاته المشتبه بغابيتها ببدائيتها بغفلة ومغافلة ليتحسس المسخ ويقدمه بفنتازية عارمة:
(أتمنى ان امسك هذه الارض من جلدها
وأقذفها كالهرة من النافذة
ولكنني وانا احتضر
وأنا أسبح في قبري كالمحراث
سأموت وانا اتثاءب
وأنا أشتم وأنا أهرج وأنا أبكي
....
انزعوا الأرصفة
لم تعد لي غاية أسعى اليها
كل شوارع أوروبا
تسكعتها في فراشي
أجمل نساء التاريخ
ضاجعتهن وانا ساهم في زوايا المقهى).
ان ماهية الصعلكة في قصيدة الماغوط تجل لحساسية الشاعر المفرطة بالانصداع من هزلية الواقع ووجود الانسان والامعان الفائر بتهزيل هذه الهزلية الى أعلى حالات الفنتازيا، انها وصف التسلك الحضيضي لانفعال مجابه. ولم تكن وقفتنا عند مساحة هذه الصورة وقفة استقراء موضوعي بقدر ما هي قراءة اختيارية لا تحكمها معايير بحثية محددة لانها مقدمة تأسيسية لدراسة هذه الظاهرة ودون أن يعني ذلك تهويش الكلام السابق.



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الاسكندرية

PUBLISHERS: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer. Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الاشـراف الفني

محمد عبد الحليم زمراوي

ملاحظة:

نتوجه الى الأصدقاء الكتاب والأدباء والفنانين بأن موادهم في حالة إرسالها بالبريد الالكتروني (E.mail) على العنوان الجديد وهو:

nizwa99@omantel.net.om

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

البريد الالكتروني السابق
nnizwamagazine@yahoo.com

طبعت بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

ص.ب : ٣٠٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان، الاعلانات : مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

البدالة : ٦٩٩١٦٧ / ٦٩٩٤٥١ ص.ب٣٠٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

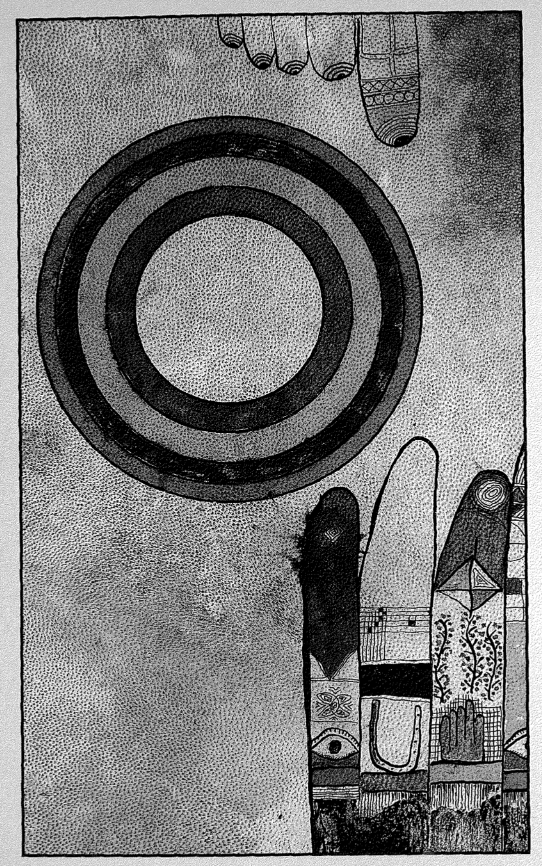
إشـــارات

- **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - آسفين - التعامل مع أصحابها.**
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويمكن إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

♦ ♦ ♦

العدد السادس والعشــرون

أبريل ٢٠٠١م محرم ١٤٢١هـ



▲ لوحـــة للفنان أحمد بن اسماعيل، رسم على الجلد، المغرب.

الغـلاف الأخـــير: تصوير انسنت دوز ، شاطيء القرم بمسقط. ◄

جوناثان كي. ال. مي، عمر مهيبل، كريستوفر نوريس، حسام نايل، سعد البازعي، كريستوفر نوريس، خميسي بوغرارة، عبدالله حمادي، سمير اليوسف، ميثم الجنابي، سنكران رافيندران، خالدة حامد، مها لطفي، ناصر الغيلاني، محمد علي شمس الدين، نزيه أبو عفش، رعد عبدالقادر، هاشم شفيق، عبدالفتاح بن حمودة، صلاح دبشة، رندة العزير، زهران القاسمي، نبيل أبوزرقتين، علي الفرج، جميل مفرّح، محمد الشيباني، أحمد اسماعيل، عماد جندي، هاشم ميرغني، بدرية الوهيبي، هنري ميشو عزيز الحاكم، أمجد ناصر، خليل النعيمي، عبدالستار ناصر، رضوان نصار محمد مصطفى الجاروش، ميلتون فاطوم، صفاء أبوشهلا جبران، يحيى المنذري، عاطف أبوسيف، أمين صالح، فخري صالح، آسية البوعلي، يحيى الناعبي، محمد رجب السامرائي، غالية آل سعيد، محمد عبدالرزاق القشعمي، خيرالله سعيد، رميح الزهرة، بنعيسى بوحمالة، نبيل منصر، محمود قاسم، خالد زغريت.



NIZWA

مجلة فصلية ثقافية